sistemamusica

Torino 2000 2001 /3

gli appuntamenti di novembre

Poste italiane - Spedizione in A. P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. – D.C.I. Torino
Anno II n. 9/2000 – novembre 2000
Stagione 2000-2001 n. 3
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

Murray Perahia,
la mente e il cuore
del **pianoforte**

Donatoni e **Sciarrino,**
due anime
d'**avanguardia**

Piccolo Regio
Laboratorio. Se non vi
basta la **solita** musica

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23
517 51 88
fax 011 533 544
e-mail: um@inrete.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
http://www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l.
Torino

Art Director
Ivo Carrozzini

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via San Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno II n. 9
novembre 2000

Copertina:
in primo piano Murray Perahia, in alto da sinistra, Edvard Grieg, logo Piccolo Regio Laboratorio, Zoltán Kocsis

editoriale

Scommettere la commissione

Diventare, per una volta, Federico II di Prussia, prendere un rigo di carta da musica, buttar giù un'ideina, trovare un Bach che trasformi quelle quattro note in *Offerta musicale*. Il sogno che lusinga le notti di ogni direttore artistico ha un nome: commissione. Un desiderio, una vanità, un atto di coraggio. Scegliere un compositore, pensare a un'occasione, un organico, un costo, far quadrare il cerchio del rischio e decidere che nascerà un'opera nuova.

La consuetudine, un tempo ovvia, ha permesso di accumulare migliaia di titoli; scremando scremando si è formato quello che chiamiamo il repertorio. Commissioni esclusive, da consumarsi in un'intimità cameristica, assolutamente fuori mercato; commissioni sinfoniche, più impegnative, commissioni operistiche, le più rischiose, capaci di distruggere lunghe carriere impresariali, o di esaltarle. Commissioni comunque, cioè novità.

La metamorfosi delle abitudini e delle attese d'ascolto, il prevalere del compiacimento per la conferma del "già sentito" rispetto alla curiosità per quanto non si conosce – uno dei fenomeni più complessi e condizionanti nella ricezione della musica nel Novecento – ha reso, oggi, la commissione più rara. Non nel numero, quanto nel rilievo: nel fragile, a volte semi-clandestino, ma ancora vitale circuito dei festival e delle rassegne specializzate si continua a commissionare; sono le principali istituzioni a rischiare poco.

Sponsor che monetizzano e preferiscono il successo sicuro, risposta del pubblico spesso sconfortante, diffuso disinteresse dell'informazione, consigli d'amministrazione che chiedono perché mai: catafratti dalle obiezioni possibili, sovrintendenti e direttori artistici preferiscono non commissionare. Oppure lo fanno con la mano sinistra, senza garantire l'impegno produttivo, non valutando la "redditività strategica" della scelta. Conviene dirlo senza pudori: commissionare una nuova creazione non è più un gesto considerato necessario.

Eppure, senza andare al di là del passato più prossimo: *San Francesco d'Assisi* di Messiaen è stata una commissione, come *Prometeo, tragedia dell'ascolto* di Nono, come *Outis* di Berio. Titoli, scelti tra i molti possibili, che sono già repertorio, storia, testimonianza. Documenti della creazione musicale contemporanea capaci di distinguere i soggetti culturali che hanno voluto progettarli, oggi per domani.

Il tessuto musicale di Torino è tonico, di fiducia il rapporto che si è saputo costruire con il pubblico, e la città – pensiamo al settore delle arti figurative, dell'editoria – sa convivere meglio di altre con la modernità. Le condizioni migliori per scommettere sulle commissioni.

Sandro Cappelletto

sommario

agenda

4 Calendario novembre 2000

argomenti

10 Io, Chopin e il cellulare
di Lorenzo Arruga

11 Murray Perahia, la mente e il cuore del pianoforte
di Marina Pantano

13 Sciarrino: «Contro l'omologazione»

14 Addio con una prima a Donatoni
di Filippo Fonsatti

16 Nella rivoluzione di Internet musica classica in ritardo
di Isabella Maria

unionemusicale

18 Suoni nuovi per Viktoria
di Nicola Campogrande

19 Suoni profondi per Stanislav
di Marina Pantano

20 Tre fratelli, un amico e una banca
di Gianni Nuti

21 Vengono dal Sol Levante i Beatles della musica da camera

orchestrasinfonicanazionaledellarai

22 Peer Gynt e l'illusione di essere se stessi
di Savina Neirotti

23 Attesi ritorni e giovani talenti

24 La libertà anarchica degli Ives
di Nicola Campogrande

24 Gli ottoni che stupiscono

associazionelingottomusica

25 Kocsis: «Orchestra da sogno»
di Savina Neirotti

26 Bartók svizzero, senza nuvole
di Ernesto Napolitano

teatroregiotorino

27 Se non vi basta la solita musica

28 Imitare Stravinskij?
di Walter Vergnano

29 Bartók americano, con nostalgia
di Gianni Nuti

appuntamenti

30 Un gatto con gli stivali al Conservatorio
di Luciano Fornero

30 Una fiaba per tutti
di Marco Ravasini

30 Conservatorio «G. Verdi», Piccolo Regio Puccini, De Sono, Centro Jazz, Orchestra Filarmonica di Torino e altro

tema e variazioni

32 Quando Brahms civettava con se stesso
di Giorgio Pestelli

da non perdere

32 Orazi e Curiazi

2 giovedì

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Murray Perahia *pianoforte*

Bach - Busoni
Wachet auf, ruft uns die Stimme, corale in mi bemolle maggiore BWV 645
Nun komm' der Heiden Heiland, corale in sol minore BWV 659
Nun freut euch, lieben Christen g'mein, corale in sol maggiore BWV 734
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ, corale in fa minore BWV 639

Bach
Aria mit verschiedenen Veränderungen (Variazioni Goldberg) BWV 988

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da venerdì 27 ottobre, lire 60.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 40.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso-serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
George Pehlivanian *direttore*
Luca Ranieri *viola*

Bartók
Két portré op. 5 *(Due ritratti)*

Bartók
Concerto per viola e orchestra

Stravinskij
Le sacre du printemps, quadri della Russia pagana in due parti

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

3 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu-serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
George Pehlivanian *direttore*
Luca Ranieri *viola*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

5 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Marina Ghigino *violino e direttore*

Corelli
Concerto grosso in do maggiore per 2 violini, violoncello, archi e continuo op. VI n. 10
Concerto grosso in fa maggiore per 2 violini, violoncello, archi e continuo op. VI n. 12

Bach
Concerto brandeburghese n. 3 in sol maggiore per archi e continuo BWV 1048

Haendel
Concerto grosso in re maggiore per 2 violini, violoncello, archi e continuo op. VI n. 5

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
ore 11

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, lire 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Sly ovvero **La leggenda del dormiente risvegliato**
Dramma lirico di **Ermanno Wolf-Ferrari**

Renato Palumbo *direttore*
Hans Hollmann *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **José Carreras, Elisabete Matos, Carmelo C. Caruso, Enrico Marrucci**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

agenda

novembre

6 lunedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria

Opera per i pupi siciliani

Drammaturgia e regia di **Mimmo Cuticchio**
Compagnia Figli d'Arte Cuticchio
Musica di **Salvatore Sciarrino**

Carola Gay *voce*
Lost Cloud Quartet (Marco Bontempo *sassofono soprano,* **Leonardo Sbaffi** *sassofono contralto,* **Daniele Berdini** *sassofono tenore,* **Gianluca Pugnaloni** *sassofono baritono)*
Jonathan Faralli *percussioni*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

7 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'opera 2000-2001

Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato

Dramma lirico di **Ermanno Wolf-Ferrari**

Renato Palumbo *direttore*
Hans Hollmann *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **José Carreras, Elisabete Matos, Carmelo C. Caruso, Enrico Marrucci**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

8 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Quartetto Hagen

Lukas Hagen
Rainer Schmidt
Veronika Hagen
Clemens Hagen

Mozart
Adagio e fuga in do minore K. 546

Schoenberg
Quartetto op. 30

Debussy
Quartetto in sol minore op. 10

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 2 novembre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

10 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Michele Carulli *direttore*
Stanislav Bunin *pianoforte*

Bach - Donatoni
L'arte della fuga - Contrappunti 8-14
(Prima esecuzione assoluta - Commissione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI)

Chopin
Concerto n. 1 in mi minore per pianoforte e orchestra op. 11

Čajkovskij
Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13
(Sogni d'inverno)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato

Dramma lirico di **Ermanno Wolf-Ferrari**

Renato Palumbo *direttore*
Hans Hollmann *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **José Carreras, Elisabete Matos, Carmelo C. Caruso, Enrico Marrucci**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

11 sabato

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Michele Carulli *direttore*

Stanislav Bunin *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli – Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

14 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Sly ovvero **La leggenda del dormiente risvegliato**

Dramma lirico di **Ermanno Wolf-Ferrari**

Renato Palumbo *direttore*
Hans Hollmann *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Keith Olsen, Marcella Polidori, Vincenzo Sagona, Carlo Morini**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

16 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Lawrence Foster *direttore*

Boris Belkin *violino*

Brahms
Variazioni su un tema di Haydn op. 56a

Čajkovskij
Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 35

Ives
A New England Symphony, ovvero *Three Places in New England (First Orchestral Set)*

Stravinskij
Jeu de cartes, suite dal balletto in tre mani di George Balanchine

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

Piccolo Regio Puccini
La Scuola all'Opera

La bottega fantastica

Balletto in un atto

Coreografia di **Marta Ferri**
Musiche di **Ottorino Respighi** da **Gioachino Rossini**
Scene di **Enzo Busco**
Costumi di **Laura Viglione**

Nuova produzione Teatro Regio Torino

Piccolo Regio Puccini - piazza Castello 215
ore 10.30

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE
Repliche il 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 28 e 29 novembre alle ore 10.30 e il 17 e 24 novembre alle ore 15
posto unico, lire 12.000

Prenotazioni e informazioni: Ufficio Scuola, tel. 011 88 15 209/246

16 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Sly ovvero **La leggenda del dormiente risvegliato**

Dramma lirico di **Ermanno Wolf-Ferrari**

Renato Palumbo *direttore*
Hans Hollmann *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Keith Olsen, Marcella Polidori, Vincenzo Sagona, Carlo Morini**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Da Shakespeare al Rap
Festa per i 70 anni di **Edoardo Sanguineti**

Parole di **Edoardo Sanguineti**
Suoni e musiche di **Andrea Liberovici**
da *Rap, Sonetto, Remix*
con **Ottavia Fusco, Edoardo Sanguineti** e **Andrea Liberovici**
Compagnia Teatro del Suono

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

17 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie argento

Lawrence Foster *direttore*
Boris Belkin *violino*

Replica

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

18 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 2000-2001

Orchestra del Teatro Regio
Frédéric Chaslin *direttore*
Sylvie Valayre *soprano*

Beethoven
Coriolano, ouverture op. 62

Mahler
5 Lieder su testi di Friedrich Rückert

Bartók
Concerto per orchestra

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita anche un'ora prima del concerto presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 24.000, 21.000

22 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Stanislav Bunin *pianoforte*

Bach
Suite inglese n. 6 in re minore BWV 811
Allein Gott in der Höh' sei Ehr', corale BWV 715
Fuga super: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* BWV 716
Allein Gott in der Höh' sei Ehr', corale BWV 711

Schumann
Bunte Blätter op. 99

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 16 novembre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

23 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Kristjan Järvi *direttore*
Julie Kaufmann *soprano*
Urban Malmberg *baritono*
Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino
Claudio Chiavazza *maestro del coro*

Grieg
Peer Gynt, musiche di scena per soli, coro, recitante e orchestra op. 23 (dal dramma di Henrik Ibsen)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

24 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Kristjan Järvi *direttore*
Julie Kaufmann *soprano*
Urban Malmberg *baritono*
Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino
Claudio Chiavazza *maestro del coro*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

27 lunedì

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Viktoria Mullova *violino*
Julian Joseph *pianoforte*
Matthew Barley *violoncello, arrangiatore, produttore*
Paul Clarvis, Colin Currie, Sam Walton *percussioni*
Steve Smith *chitarra*

MULLOVA – THROUGH THE LOOKING GLASS WITH SPECIAL GUEST JULIAN JOSEPH
Musiche di Ravel, Davis, Youssou N'Dour, Weather Report, Beatles, Morissette, Ellington, Bee Gees, Joseph, Hollies, Fagen

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 21 novembre, lire 60.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 40.000

26 domenica

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

À LA CARTE
Atto unico per quattro danzatori, tre musicisti e video

Progetto e regia di **Roberto Masotti** ed **Emanuela Tagliavia**
Coreografia di **Emanuela Tagliavia**
Musica composta e improvvisata da:
Massimo Mariani *chitarra*
Guido Mazzon *tromba*
Walter Prati *contrabbasso*
Video di **Cristina Catalani**
Costumi di **Lou Antinori**

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Domenica Musica

Quintetto di ottoni dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Roberto Rossi, Ercole Ceretta *trombe*
Corrado Saglietti *corno*
Joe Burnam *trombone*
Daryl Smith *tuba*

Musiche di Lully, Holborne, Bach, Gabrieli, Mozart, Čajkovskij, Cheetam, Dukas, Previn, Waller

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
ore 11

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, lire 18.000

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Camerata Academica Salzburg
Zoltán Kocsis *pianoforte e direttore*

Bartók
Divertimento per orchestra d'archi

Mozart
Concerto n. 21 in do maggiore per pianoforte e orchestra K. 467
Sinfonia n. 41 in do maggiore K. 551 *(Jupiter)*

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita venerdì 24, sabato 25 e lunedì 27 novembre da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti non numerati, riservati ai giovani fino ai 29 anni, in vendita un'ora prima del concerto, lire 25.000

28 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

L'UOMO È FUMATOR. STASERA MILLY
Recital in due tempi

Di **Marco Ioannucci** da un'idea di **Gennaro Cannavacciuolo** e **Ivan Stefanutti**

Gennaro Cannavacciuolo *attore e cantante*
Patrizia Troiani *pianoforte*
Stefano Scatozza *melodica e chitarra*
Regia, scene e costumi di **Ivan Stefanutti**
Movimenti coreografici di **Fausta Mazzucchelli**

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

29 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Quartetto di Tokyo
Mikhail Kopelman
Kikuei Ikeda
Kazuhide Isomura
Clive Greensmith

Mendelssohn
Andante dai *Quattro Pezzi* op. 81
Scherzo dai *Quattro Pezzi* op. 81
Capriccio dai *Quattro Pezzi* op. 81
Fuga dai *Quattro Pezzi* op. 81

Schubert
Quartettsatz in do minore D. 703

Webern
Langsamer Satz

Kurtág
Microludes op. 13

Mozart
Adagio e fuga in do minore K. 546

Beethoven
Grande fuga in si bemolle maggiore op. 133

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 23 novembre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

30 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Dmitrij Alexeev *pianoforte*

Rachmaninov
Concerto n. 2 in do minore per pianoforte e orchestra op. 18

Čajkovskij
Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *(Patetica)*

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 – 517 51 88
fax 011 53 35 44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio,
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
orario: 10-14
dal martedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica
Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
venerdì 24, sabato 25
e lunedì 27 novembre.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242
fax 011 88 15 214
e-mail:
biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18
dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Biglietteria *on line:*
www.teatroregio.torino.it
Servizio Attività Promozionali
e Settore Scuola
tel. 011 88 15 246/238/209.

INTERVISTA

Io, Chopin e il cellulare

di Lorenzo Arruga

Murray Perahia sta seduto timido, e se non fosse per il mite sorriso sul suo volto antico di sefardita avrei quasi paura che stesse per andar via; tanto è a disagio nel parlar di sé. Io lo credevo una star del pianismo internazionale: acclamato nelle sale da concerto più famose, ricercato dai direttori maggiori, premiatissimo nei nugoli di dischi che da tempo va registrando. Ma l'altra sera alla Scala, mentre suonava in un silenzio stupefatto e affettuoso, pareva fossimo noi a viaggiare e lui a casa sua, che ci spiegasse in confidenza chi fosse e quanto grande Chopin.

Maestro Perahia, come faceva?

«Vuole capire la mia psicologia? Non so spiegarla. So che la mia intimità è con la musica; e la musica parla all'intimo di tutti quelli che vogliono ascoltarla».

Lei ha studiato con il grande Rudolf Serkin, ha lavorato con il mitico Horowitz: il loro modo di affrontare il pubblico e di porgerci la musica non somigliava al suo...

«Certo! Si lavora coi grandi per capire, e non per imitare. Da Serkin ho imparato la passione per la musica com'è scritta, fedelmente, da Horowitz l'istintiva intuizione del colore, dell'armonia, di che cosa può dare lo strumento. Non so analizzarne il perché, ma nella musica io sento soprattutto la necessità di cantare. Tutto deve cantare, soprattutto in Chopin; il pianoforte deve dire con il canto».

Perahia alza ogni tanto le piccole mani, con educata discrezione, però se s'infervora muove un poco le dita, come stesse toccando una tastiera.

Ma da dove nasce quel suo tocco così intenso? L'altra sera, la prima nota del *Notturno*, il secondo dell'*op. 55*, un si bemolle acuto, tutto solo, non era un suono, era già un racconto.

«Non era un si bemolle solamente. Stava andando giù al re, e poi la frase risaliva, e l'armonia della mano sinistra disegnava tutta una storia di relazioni. Bisogna già dal primo tocco, dalla prima nota, avere chiaro il senso di tutta la frase. Era così, la prima nota, perché era già in viaggio. Basta pensare a questo, e il suono viene da solo».

Maestro, non bariamo. Io suono il pianoforte, amo la musica, e come intelligenza me la cavo, ma se metto giù il dito, un si bemolle non rassomiglia mica al suo.

«Forse bisogna cercare di più. Io prima di un concerto di Chopin mi suono ad esempio i suoi *24 Studi*. Molti studi tecnicamente sviluppano dei muscoli che non si sa nemmeno che esistano. Vengono messi in moto per trovare il tocco giusto. E il tocco giusto viene cercato per trovare il canto, la poesia che c'è dentro».

Lei suona molto Bach e Mozart, ma il suo modo di suonare è diverso da come li eseguivano nel loro tempo; sappiamo che esistevano strumenti molto meno capaci di cantare.

«Ma la voce esisteva già, prima del pianoforte. Quella è il riferimento. Pensi a Mozart, che era soprattutto compositore d'opera...».

Lei dirige concerti. Ha mai diretto opere di Mozart?

«Una volta, sì, con dei giovani artisti, il *Così fan tutte*. Lavorarci dentro è meraviglioso».

Dirigerà ancora opere?

«Nooo!».

Difficile fare il pianista oggi?

«Sì. Una volta i pianisti erano anche compositori, potevano per questo capire bene quello che suonavano, strutture, connessioni. Adesso chi compone non lo fa nel linguaggio degli autori classici che esegue. Il senso della musica è la musica. Certo, ci sono le idee, le passioni anche per me, anche le più grandi: la famiglia, la moglie. C'è il pensiero sulla storia, il no alle guerre d'oppressione. C'è la vita personale. Io ho cominciato a suonare a quattro anni. In casa mia c'era mia nonna, donna orgogliosa, grande personalità. Da Salonicco venne negli Usa, ma rimase fedele alle radici. Morì a novantasette anni, giocava tutti i giorni a poker e vinceva. Controllava che studiassi il pianoforte. Qualche volta mettevo su il grammofono e andavo a giocare a baseball. Ritornavo e chiedevo: "Nonna, ho lavorato bene?". Non rispondeva, credo che capisse. C'è la natura: ecco, in quel *Notturno* per esempio comincio come se tornasse la primavera... con la speranza che arrivi dentro. Tutto, sempre, è presente, ma come in superficie. In profondo, c'è la concezione della musica. È quella che dà l'emozione».

Mi racconta qualche suo difetto?

«Fatico ad accettare il mondo d'oggi».

Telefonino?

«Ah, nooo!».

Un altro difetto, più grosso.

«Guardo le cose tragicamente, non vedo più l'insieme, non so ridere di me...».

Sì, è un po' agitato. Ha stretto un po' a pugno le dita. M'è parso di sentire che le stesse ricalibrando. Allora ho azzardato: forse bisognerebbe, anche nella vita... Ha capito, ha sorriso...

«Sì, dare il senso dell'insieme fin dalla prima nota».

DA "PANORAMA" DEL 6 LUGLIO 2000

Murray Perahia, la mente e il cuore del pianoforte

di Marina Pantano

«Non basta conoscere la musica e comprenderla, bisogna essere capaci di consacrarle una vita. E infatti non ho mai pensato di diventare un solista. La mia unica ambizione era quella di diventare un buon musicista, senza nessuna particolare specializzazione». Murray Perahia è oggi il più ammirato e richiesto pianista americano ed è considerato uno dei più grandi pianisti viventi del suo tempo.

È nato il 19 aprile 1947 a New York, nel Bronx. Come racconta egli stesso, proviene da una modesta famiglia di origini ebree: «I miei genitori non erano musicisti, ma mio padre adorava la musica. Era un semplice sarto per signora e andava spesso in fallimento». Con lui andava al Metropolitan alle *matinée* del sabato fin da quando aveva tre anni e mezzo: durante l'intervallo sostenevano interminabili discussioni con i loro vicini sull'interpretazione, sulle voci e poi a casa ricantavano le arie infinite volte in un italiano molto approssimativo. Le prime lezioni di pianoforte le prese da un vicino di casa a quattro anni, ma la sua vera insegnante è stata Janet Haien che lo seguì fino ai diciassette anni. «Mi ha insegnato tutto, il solfeggio, l'armonia, l'analisi. Mi ha anche avviato alla musica da camera, alla composizione e alla direzione d'orchestra. Veniva da noi due volte la settimana. Mio padre la detestava cordialmente ed ella lo giudicava severamente perché era vegetariano. Ma finivano sempre col fare pace e si compiacevano allo stesso modo se suonavo bene».

Lasciare la Haien è stato il primo passo verso la maturazione artistica. Dopo un anno trascorso a studiare da solo, seguono i corsi di composizione e direzione d'orchestra al Mannes College of Music di Manhattan e infine nel 1968 l'audizione al Festival estivo di Marlboro.

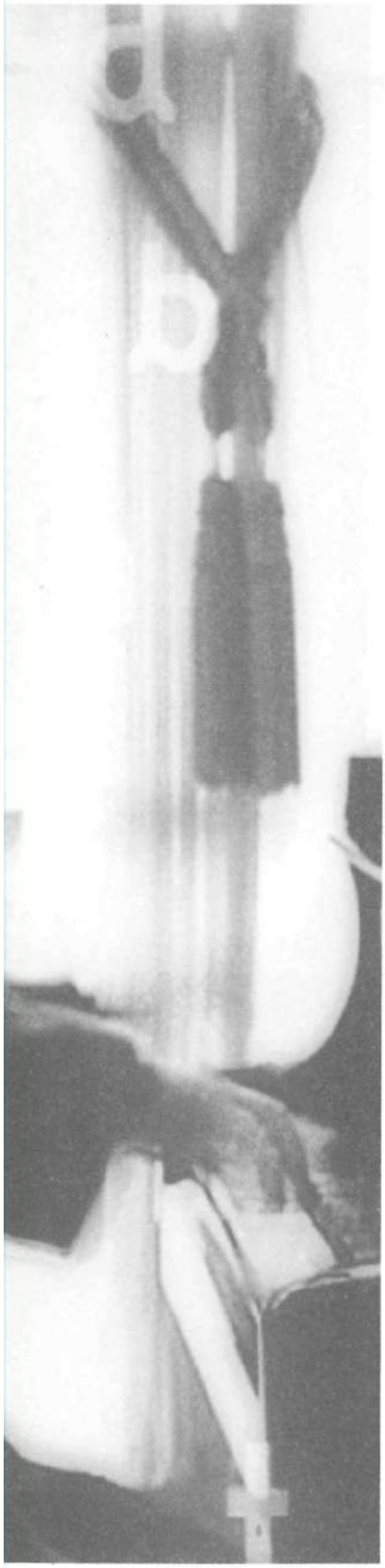
Fondato nel 1951 da Adolf Busch, Rudolf Serkin (che ne fu anche il direttore artistico dal 1952 al 1991) e da Marcel, Blanche e Louis Moyse, Marlboro – a detta degli stessi fondatori – era e continua a essere «una vera e propria Repubblica degli uguali», dove ciò che conta è «solo chi sa ben suonare». Ogni estate, per sei settimane, in una fattoria rimessa a nuovo, artisti di fama mondiale provano, insegnano, studiano, suonano fianco a fianco in ensemble cameristici con i giovani allievi, come in una grande famiglia musicale. «Avevo ventun anni. Ebbi l'opportunità di suonare davanti a Rudolf Serkin e di diventare il suo assistente. Contemporaneamente ho incontrato Pablo Casals che insegnava anche lui a Marlboro. Gli piaceva il mio modo di suonare e mi invitò a casa sua in Puerto Rico, dove ho trascorso due inverni a suonare musica da camera. Sapeva essere estremamente convinto delle sue idee e ti faceva sentire musicalmente sicuro. Dopo tanti anni avverto ancora il suo grande entusiasmo e il suo apprezzamento. Ha esercitato una grande influenza su di me, ma chi più di tutti mi entusiasmò fu un pianista straordinario, Mieczislav Horszowski, con il quale ho studiato per un anno».

Poi l'incontro e il sodalizio con Vladimir Horowitz raccontati qualche tempo fa da Riccardo Lenzi: «Tramite Serkin e il produttore Thomas Frost fu chiesto al grande russo di impartirgli qualche lezione. Quello fece lo gnorri. Passarono le settimane e il giovane Murray trascorreva le fredde giornate invernali a esercitarsi. Una bella sera sentì trillare il telefono. Una voce dall'accento straniero gli chiese di parlare con Perahia. "Attenda che le vado a chiamare mio padre". Quello, un po' nervosamente, lo riprese: "Desidero parlare personalmente con il signor Murray Perahia, sono Mister Horowitz" e l'altro, ingenuo, "Mister Horowitz il droghiere?", tragico scambio di persone, aveva preso l'artista per il negoziante dell'angolo, e il suo tono seccato per la richiesta di un pagamento arretrato. Nonostante la *gaffe*, le cose fra i due andarono a meraviglia. Tanto che fino al giorno dell'improvvisa morte del russo, il 5 novembre del 1989, si frequentarono assiduamente».

Così sul classicismo intellettuale e rigoroso della lezione di Serkin, della sua prima insegnante e della teoria shenkeriana di cui erano imbevuti i maestri del Mannes, si innestano il senso della libertà, della fantasia, della creatività horowitziana e la scoperta del virtuosismo.

Sempre a Marlboro Perahia aveva però incontrato la persona che avrebbe davvero cambiato la sua esistenza, l'impresario Frank Salomon, che con sua grande incredulità si offerse come suo agente, lo mise in contatto con alcuni direttori, lo costrinse a studiare il repertorio classico per solista e a partecipare al Concorso Internazionale di Leeds. Ci andò nel 1972 per fargli piacere, lo vinse in maniera strepitosa (con Nadia Boulanger e Nikita Magaloff in giuria) e si ritrovò con quaranta

Murray Perahia suonerà a Torino al Teatro Regio, per l'Unione Musicale, giovedì 2 novembre 2000. In programma le *Variazioni Goldberg* di Johann Sebastian Bach che Perahia ha appena inciso per la Sony Classical (il cd è in distribuzione dal mese di ottobre). Il pianista newyorkese è stato ospite più volte dell'Unione Musicale, l'ultima delle quali risale al 25 marzo 1998.



concerti solistici in Europa per quell'anno e ottanta per l'anno dopo; in più la prima incisione con la CBS (la grande casa americana – poi acquisita dalla Sony – di Horowitz, Serkin, Gould e così via) con la quale firmò poco dopo un contratto in esclusiva che prosegue tuttora. «Piansi, non ero per niente sicuro di potercela fare. Qualcosa di enorme mi stava capitando, e non l'avevo scelto io».

Il primo disco con la CBS, premiato con il *Best Recordings of the Year* della rivista "Time" e contenente le *Davidsbündlertänze op. 6* e i *Fantasiestücke op. 12* di Schumann, continua a essere uno dei suoi dischi più belli e una delle più belle interpretazioni schumanniane *tout court* della storia del disco.

Al 1973 risale il suo primo concerto al Festival di Aldeburgh dove incontra Benjamin Britten e Peter Pears; con il primo condivide la direzione artistica del festival dal 1981 al 1989 e con il secondo intraprende una serie di recital liederistici sfociati in un'incisione memorabile. «Britten e Pears sono due musicisti per i quali ho avuto il massimo rispetto. Il modo di suonare il pianoforte di Britten era straordinario. Abbiamo accompagnato Peter in una marea di cicli di Schumann e Schubert. Era meravigliosamente istintivo. Non parlammo mai molto, e quando una volta in un'intervista affermai questo e Peter lo lesse, mi disse: "Sai, ho sempre pensato che parlassimo tantissimo!" Ma io credo che non fosse necessario parlare con Ben di musica - era come una seconda natura».

Gli anni Ottanta sono stati quelli della definitiva affermazione internazionale di Perahia, gli anni dell'incisione integrale dei concerti mozartiani con la English Chamber Orchestra, dei concerti di Beethoven, di Mendelssohn, di Chopin, dell'amicizia con Radu Lupu, della collaborazione con i grandi direttori, dei concerti virtuosistici nello stile dell'Aldeburgh Recital (inciso nel 1989).

Quindi l'inaspettato e tragico incidente al pollice della mano destra che lo costringe a due anni di forzato allontanamento dal pianoforte, ma non dalla musica. Sono gli anni nei quali le precedenti esperienze umane e artistiche confluiscono in un periodo di studio teorico intensissimo che sfocia in una nuova folgorante stagione interpretativa dedicata in particolare al repertorio barocco e soprattutto a Bach, autore da sempre amato, ma che ha dovuto attendere a lungo per poter essere compreso e quindi suonato in pubblico. «Sto cominciando a capire la filosofia di Mozart – diceva in un'intervista del 1983 – ma quella di Bach tanto più mi affascina, quanto meno riesco a trovarne la chiave di accesso: naturalmente ne avverto il sentimento religioso, maturato, meditato, totalmente strutturato e infinitamente sentito, ma mi chiedo che cosa dica la sua musica sull'angoscia profonda e sull'amore, l'amore per la vita – quel duplice sentimento che si trova negli ultimi anni di Mozart e decisamente forte in Schubert: una profonda tristezza mista a un attaccamento alla vita. La consapevolezza forse di che cosa siano l'amore e il destino umano. Capire ciò richiede una vita intera».

I suoi concerti, i suoi dischi, le sue parole, hanno disegnato nel corso del tempo i contorni di una personalità molto complessa, come del resto accade per tutti i grandi artisti, per alcuni versi quasi sfuggente; è stato definito di volta in volta un temperamento romantico con una base pianistica di matrice classica, oppure il pianista *Biedermeier*, quindi mozartiano per eccellenza, e ancora il virtuoso con sentimento. «Una profondità di canto, una gamma di sfumature e di transizioni molto rare anche fra i nomi più illustri del concertismo. È un pianista che non ripete mai uguale lo stesso passo quando sotto i ponti è passata molta acqua, che discorre, s'infiamma, sogna; sbaglia perfino qualche nota: è dunque un vero pianista, che nelle mani non ha martelli caricati una volta per tutte, ma dita che trasmettono gli impulsi del cervello e del cuore. Una delle sue doti più belle è la concentrazione poetica, la capacità di fare il vuoto, di ripartire da zero come voleva l'espressività romantica» (Giorgio Pestelli).

Lo studio teorico, la capacità di comprensione storica e stilistica dei compositori e delle loro opere, l'attenzione per la concezione formale e strutturale dei brani che interpreta, la lucidità analitica, sono stati gli ingredienti mitigatori di un'anima sensibile e appassionata anche se non tumultuosa o drammatica, ma delicata e affettuosa, limpida e trasparente, profondamente lirica. Ma è forse proprio quel miracoloso equilibrio tra "ragione e sentimento", tra istinto e razionalità, tra poesia e compostezza la cifra inimitabile delle sue interpretazioni.

Sciarrino: «Contro l'omologazione»

Per Salvatore Sciarrino sono tempi felici, l'Europa intera se lo coccola e nei luoghi della cultura che contano la sua musica non manca mai. Dopo la tournée a Londra, Colonia, New York, Anversa ed Edimburgo del suo *Recitativo oscuro* per pianoforte e orchestra suonato da Maurizio Pollini e diretto da Pierre Boulez, dopo i consensi raccolti dagli *Studi per l'intonazione del mare* al Festival delle Nazioni di Città di Castello, per Sciarrino si profila una intensa stagione all'ombra della Tour Eiffel: sarà infatti ospite d'onore del Festival d'automne parigino che gli dedica una ampia sezione mettendo in scena tra l'altro il lavoro teatrale *Luci mie traditrici* su un testo seicentesco di Cicognini, che dopo l'esecuzione alle Festwochen di Vienna sarà allestito anche a Lucerna, a Bruxelles e al Lincoln Center di New York.

Maestro, nel panorama della musica d'avanguardia lei è stato fra i pochissimi a dedicare una attenzione costante al teatro: continua a credere che la forza del linguaggio sia la sua stessa capacità di rappresentazione?

«Sì, la mia ricerca prosegue in questa direzione. Secondo me la musica per il teatro deve avere alcune caratteristiche fondamentali: deve contenere una vocalità che possa esser atta alla rappresentazione. Se non c'è stile vocale è inutile fare musica per il teatro, ed è inutile avere voci sulla scena. Se la drammaticità non è intrinseca alla musica è inutile "arredare" la scena con la musica. Nella *Traviata*, per fare un esempio eclatante, la drammaticità sta dentro la musica, non è necessario l'allestimento scenico per godersela».

Recentemente ha dichiarato che in Italia lo spazio per la musica contemporanea è sempre più ridotto perché molti organizzatori programmano secondo logiche commerciali e non badano ai valori estetici. Lei non crede che il circuito tra creazione, produzione, distribuzione e fruizione nella musica contemporanea si sia interrotto a causa dei compositori che pretendono troppo da chi li ascolta?

«Bisogna chiarire un punto: vogliamo che l'arte sia viva o morta? Se la vogliamo morta continuiamo pure a imbalsamare le cose del passato, se viceversa la vogliamo viva accettiamo una cosa fondamentale: l'arte pone dei quesiti, non dà delle risposte, le risposte le dà ciascuno di noi. Il problema della diffusione della musica contemporanea in Italia è purtroppo viziato da responsabilità di tendenza politica e dall'istinto conservatore della società. Se si elimina ciò che la tiene sveglia – vale a dire ciò che la mette in crisi – ovvero la presenza dell'artista, la società non ha più senso di esistere. Gli antichi ripetevano: "È bene che i poeti restino fuori dalle porte della città"; questo per dire che la forza critica e creativa del poeta ha sempre dato fastidio, ma un fastidio essenziale. Non possiamo dimenticare la funzione conoscitiva e didattica dell'arte, non possiamo limitarci a considerarla puro intrattenimento. Da sempre l'arte pone dei problemi, induce alla riflessione sul senso della vita e della morte. L'arte obbliga a conoscere l'altro, il diverso da noi, è terapeutica perché ci aiuta ad affrontare e a superare il dolore. L'arte serve a migliorarci e combatte l'omologazione. Rincorrere l'*audience* con l'arte è una barbarie. Purtroppo in Italia gli organizzatori pensano che il pubblico sia più stupido di quello che è, lo temono ed evitano di incontrarlo sui temi a più lunga gittata».

Perché ha scelto l'opera dei pupi di Mimmo Cuticchio per la sua ultima impresa teatrale, la *Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*? È stato facile intendersi con un artista che proviene da un mondo così diverso?

«L'idea di fare uno spettacolo del genere è venuta a me e ad Aldo Bennici tanti anni fa. Perché funzionasse occorreva un soggetto adatto e io ho pensato alla storia di Gesualdo, sommo musicista, fra i personaggi più in vista della Napoli barocca. Egli trucidò la moglie e l'amante e l'eco del fattaccio è durata nei secoli, divenendo popolare. L'opera dei pupi siciliani era perfetta per rivelare tutti i risvolti eroici e miseri, patetici e farseschi di questa storia. Pur essendo entrambi palermitani, Mimmo e io non ci eravamo mai incontrati prima. Nel lavoro di preparazione ci sono stati anche momenti di attesa e di confronto, perché come tutti gli artisti veri Mimmo non è un uomo facile. Comunque il risultato ottenuto mi sembra notevole».

Può considerarsi questo suo lavoro un gesto d'affetto e una appropriazione amorosa nei confronti di Gesualdo?

«Certamente. Anche al di là del valore della musica di Gesualdo, che ha praticamente inventato il fraseggio omofonico moderno, la sua vicenda biografica costituisce un materiale prezioso: noi abbiamo bisogno del momento tragico per aggregare la nostra società, che si ricompatta nel momento in cui la furia del sangue esplode in mezzo a noi. Ognuno di noi capisce quanto siano preziosi il bene della vita e della società solo quando questi valori vengono rappresentati nella loro fragilità. E dopo la tragedia possiamo tornare a sorridere alla vita di tutti i giorni». *(f.f.)*

Salvatore Sciarrino

TERRIBILE E SPAVENTOSA STORIA DEL PRINCIPE DI VENOSA E DELLA BELLA MARIA, OPERA PER I PUPI SICILIANI DI **MIMMO CUTICCHIO** E **SALVATORE SCIARRINO**

PICCOLO REGIO LABORATORIO
LUNEDÌ 6 NOVEMBRE
ORE 21

Addio con una prima a Donatoni

di Filippo Fonsatti

Franco Donatoni

Lo scorso 17 agosto si è spento a Milano il compositore Franco Donatoni. Nato a Verona il 9 giugno 1927, studiò con Ettore Desderi, Lino Liviabella e Ildebrando Pizzetti. Si fece notare a partire dagli anni Cinquanta aggiudicandosi diversi concorsi internazionali. Quindi incontrò Petrassi e Maderna, frequentò i corsi estivi di Darmstadt e maturò uno stile personale che, tra periodi fecondi e crisi depressive, lo rese uno degli artisti più carismatici del panorama musicale contemporaneo. Donatoni ha formato generazioni di compositori insegnando prima nei conservatori di Bologna, Torino e Milano, quindi all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, alla Chigiana di Siena e al DAMS di Bologna. Dopo averla espressamente commissionata, venerdì 10 e sabato 11 novembre l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI esegue in prima assoluta la sua trascrizione dei *Contrappunti 8-14 dell'Arte della fuga* di Bach.

Oltre centoquaranta diverse versioni dell'*Arte della fuga* sono state contate dallo studioso Walter Kolneder: da quelle per strumenti a tastiera incoraggiate dalle edizioni settecentesche su due pentagrammi, alla versione pianistica firmata da Czerny nel 1838; dalla prima elaborazione per orchestra del musicologo tedesco Wolfgang Graeser – eseguita alla Thomaskirche di Lipsia il 26 giugno 1927 dall'Orchestra del Gewandhaus ed entrata nel repertorio dei Scherchen, Münch, Kleiber e Stokowsky – fino alle interpretazioni di gruppi filologicamente attenti alla prassi esecutiva barocca, come la recente e ineccepibile incisione per l'Opus 111 del Concerto Italiano di Rinaldo Alessandrini.

E dire che *L'arte della fuga* non nasce come musica per accompagnare la liturgia festiva, né per far da sottofondo alla principesca degustazione di un caffè e nemmeno per il cimento di un nobile mecenate. È una specie di comunicazione scientifica destinata alla Società per Corrispondenza delle Scienze Musicali di Lipsia fondata da Lorenz Christoph Mizler, un sodalizio di musicisti e trattatisti del quale facevano parte, oltre a Bach, pochi altri eletti tra cui Haendel e Telemann. Ai membri venivano richieste annualmente relazioni anche sotto forma di composizione che applicassero alla musica regole matematiche e dogmi filosofici. Dopo avere inviato le *Variazioni canoniche sopra un cantico natalizio* (1747) e l'*Offerta musicale* (1748) Bach non fece in tempo a concludere i ventiquattro pezzi previsti nella sua terza comunicazione, ché la morte lo colse prima di terminare l'impresa intitolata dal figlio Carl Philipp Emanuel *Die Kunst der Fuge* (1749-50).

Benché la notazione sia minuziosamente stesa in partitura su quattro righi, proprio per la mancanza di una destinazione strumentale precisa e per l'ignoranza dell'aspetto concreto, materico, sensibile necessario alla realizzazione sonora e alla sua ricezione *L'arte della fuga* può considerarsi un'opera aperta. Come un progetto di Borromini senza stucchi e marmi o un bozzetto di Leonardo senza colori, il testamento bachiano lascia indefinite caratteristiche e indicazioni fondamentali per la realizzazione esecutiva come il timbro e il fraseggio, per non dire dell'agogica e della dinamica. *L'arte della fuga* è un'opera speculativa priva di drammaticità, è il culmine di un processo astrattivo che porta Bach a smettere per sempre i panni del genio-artigiano dedito a soddisfare commissioni per indossare le vesti dell'artista assoluto che rifiuta la moda frivola dello stile galante, che sublima il contrappunto severo dei fiamminghi e di Palestrina in un'opera ascetica, modernissima ancora per le nostre orecchie, il cui ascolto presuppone un alto grado di concentrazione. Da un semplice tema nascono contrappunti di strabiliante complessità, le voci si moltiplicano, si riflettono, dialogano toccando il culmine dell'artificio, le fughe sono doppie, triple e quadruple, soggetti e controsoggetti si intrecciano rasentando l'alchimia combinatoria. Non stupisce quindi che ancora oggi *L'arte della fuga* eserciti una forte attrazione verso i compositori e continui a indurli in tentazione: prova ne sia il progetto curato da Luciano Berio e Alberto Basso insieme al Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto in occasione del ricorrente 250° anniversario della morte di Bach che prevede la rielaborazione e il completamento della sua *Ars perfecta* da parte di giovani talenti.

Franco Donatoni, purtroppo, non potrà concludere la sua personale trascrizione, iniziata nei primi anni Novanta su commissione dell'associazione Milano Musica (i primi sette contrappunti vennero eseguiti il 19 giugno 1992 dall'Orchestra Sinfonica della RAI di Milano) e proseguita in tempi recenti su sollecitazione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

Fin dalla seconda metà degli anni Sessanta, quando ai compositori dell'avanguardia post-weberniana era dato scegliere tra lo strutturalismo integrale e l'alea, Donatoni era arrivato a parlare di morte dell'atto creativo formulando una "poetica del negativo" in cui il comporre si riduceva alla manipolazione automatica di un materiale precedente. Secondo Gianmario Borio, «procedimenti come la trasposizione, l'inversione intervallare, il contrappunto rovesciato, la conduzione canonica di diminuzioni ritmiche, che nella musica seriale erano serviti a regolare la distribuzione del materiale e a garantire l'unità formale dell'opera, si autonomizza-

rono in rigidi meccanismi e una volta messi in funzione si sottraevano al controllo del soggetto compositivo» (*Donatoni*, Torino, Edt 1990). Da questa logica seriale condotta *ad absurdum* a un'orchestrazione dell'*Arte della fuga* il passo poetico sembra breve.

Abbiamo potuto confrontare la registrazione audio dei contrappunti 1-7 eseguiti a Milano con la partitura provvisoria di quelli 8-14 in programma a Torino. Benché siano trascorsi diversi anni tra le due trascrizioni, risulta evidente un disegno omogeneo e coerente. In entrambe le serie Donatoni non impiega mai il vasto organico al completo, ma assegna i contrappunti secondo un ordine ben preciso alle varie sezioni dell'orchestra, astenendosi da qualsiasi promiscuità timbrica. Il primo, il settimo, l'ottavo, il quattordicesimo a ottoni e timpani; il secondo, il sesto, il nono, il tredicesimo ai legni; il terzo, il quinto, il decimo, il dodicesimo agli archi; il quarto, l'undicesimo ad arpa, pianoforte, clavicembalo, marimba e vibrafono. Ciascuna serie inizia e termina con ottoni e timpani e culmina con le tastiere, secondo un diagramma simmetrico.

La trama polifonica bachiana risulta ispessita, si assiste alla proliferazione contrappuntistica di voci che si aggiungono al testo originale: basti pensare ad esempio che gli archi vengono suddivisi in venticinque parti reali. Tuttavia la originaria continuità delle linee non viene spezzata e una volta esposto il proprio tema lo strumento assegnatario lo conduce fino al termine. Donatoni agisce secondo un cromatismo integrale, ma per le sue geniali "azioni di disturbo" si avvale esclusivamente delle scale bachiane. Il suo procedere interpretativo-analitico dipinge nuove prospettive formali e crea stranianti impasti timbrici, come dimostrano il quarto e l'undicesimo contrappunto in cui arpa e tastiere imitano un *gamelan* balinese. Ci fa capire insomma che l'immensità dell'*Arte della fuga* sta nell'universalità di una musica senza tempo: benché smontata e rimontata cento volte, passata sotto le lenti deformanti dei secoli, fecondata dal genio o sfregiata dalla mediocrità, sembra non aver ancora svelato tutti i suoi segreti.

TEATRO REGIO TORINO

Master Class di interpretazione liederistica per duo voce e pianoforte

tenuta da

IRWIN GAGE

8-17 gennaio 2001

Unione Musicale

Il **Teatro Regio di Torino** e l'**Unione Musicale** organizzano una Master Class di interpretazione liederistica su brani di Gustav Mahler e di Franz Schubert per duo voce e pianoforte tenuta dal maestro **Irwin Gage**, assistito da **Esther De Bros**, che coordinerà il corso e approfondirà lo studio della fonetica.

La Master Class avrà luogo presso la Sala del Caminetto del Teatro Regio di Torino, in piazza Castello 215, da lunedì 8 a mercoledì 17 gennaio 2001. I partecipanti sono tenuti a soggiornare a Torino per tutta la durata della Master Class.

Saranno ammessi come allievi **effettivi** 6 duo voce e pianoforte (ogni pianista potrà accompagnare un solo cantante) che avranno superato una **prova di ammissione** che avrà luogo **lunedì 8 gennaio 2001** dalle ore 10.30 alle 13. Sarà cura degli Enti organizzatori convocare i candidati ammessi comunicando luogo e ora. Potranno partecipare alle selezioni musicisti europei (Unione Europea e altri Stati dell'Europa), con un **limite massimo di età per i soli cantanti di 36 anni compiuti.** È comunque prevista la possibilità di iscriversi alla Master Class direttamente (senza prova di ammissione) in qualità di **uditori**. La Master Class sarà tenuta nella lingua **inglese** ed eventualmente **tedesca**.

Il **repertorio** della Master Class comprenderà tutti i *Lieder* di Gustav Mahler per voce e pianoforte (a esclusione dei *Kindertotenlieder*) e una selezione di *Lieder* di Franz Schubert, in particolare quelli meno noti dei volumi III-VII (Peters Edition); sono inoltre ammessi *Lieder* estratti dai tre grandi cicli.

A conclusione della Master Class verrà rilasciato un **attestato** a tutti gli allievi effettivi che avranno frequentato il corso per intero. La Master Class si concluderà inoltre con un **concerto finale** al Conservatorio «G. Verdi» di Torino nell'ambito della stagione concertistica dell'Unione Musicale.

Gli allievi che si distingueranno nel corso della Master Class per particolari doti artistiche, oltre a partecipare al concerto nella stagione 2000-2001 dell'Unione Musicale, potranno essere **scritturati** per concerti che si terranno, nell'ambito di Sistema Musica, a partire dalla stagione 2001-2002 del Teatro Regio, dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, del Festival Settembre Musica (edizione 2001) e dell'Associazione Lingotto Musica (serie Giovani per i Giovani, primavera 2001).

Nella **domanda di iscrizione**, in carta libera, indirizzata all'Unione Musicale onlus, piazza Castello, 29 - 10123 Torino, dovranno essere indicati: nome e cognome, data e luogo di nascita, indirizzo e numero telefonico. Dovrà essere inoltre allegato un curriculum comprendente gli studi e l'eventuale attività didattica e/o concertistica, nonché copia del certificato di diploma o di documento equivalente e un elenco dei brani presentati per la prova di ammissione (**almeno 6 *Lieder* di Mahler e 4 *Lieder* di Schubert**) e per il corso. L'audizione prevede l'esecuzione da parte dei candidati di un *Lied* di Mahler e uno di Schubert scelti dalla commissione fra quelli presentati. Gli uditori allegheranno invece un breve curriculum specificando la richiesta di essere ammessi in qualità di uditori. **Le domande dovranno pervenire entro e non oltre venerdì 15 dicembre 2000.**

Per tutti (effettivi e uditori) è prevista una **tassa di iscrizione** di euro 50, non rimborsabile, che dovrà essere versata tramite vaglia postale indirizzato all'Unione Musicale onlus, piazza Castello 29, 10123 Torino. La ricevuta dell'avvenuto versamento dovrà essere allegata alla domanda di iscrizione.

La **tassa di frequenza** è di euro 200 pro capite per gli allievi Effettivi o di euro 50 per gli Uditori, che dovrà essere versata all'inizio della Master Class.

IRWIN GAGE è nato a Cleveland (Stati Uniti) e ha studiato pianoforte, musicologia e letteratura alle Università del Michigan e di Yale. Trasferitosi in Austria nel 1963, ha studiato all'Accademia di Musica di Vienna con Erik Werba. Ha accompagnato i maggiori liederisti del mondo fra i quali Arleen Auger, Lucia Popp, Elly Ameling, Cheryl Studer, Brigitte Fassbaender, Cornelia Kallisch, Julie Kaufmann, Tom Krause, Dietrich Fischer-Dieskau, Gundula Janowitz, Jessye Norman, Hermann Prey, René Kollo, François Le Roux e Peter Schreier e i giovani Christine Schäfer, Sibylla Rubens, Dietrich Henschel, Roman Trekel, Dagmar Pecková.

Tiene Master Class in molti centri europei e dal 1982 è titolare della classe di interpretazione liederistica al Conservatorio di Zurigo. Nel 1988 è stato tra i fondatori della società svizzera Freunde des Liedes *dove presenta annualmente dei recital sia con cantanti di fama internazionale sia con giovani promesse.*

È stato direttore artistico, nella stagione 1998-99, di un prestigioso progetto liederistico della Kölner Philharmonie: gli anniversari di quattro grandi compositori – Richard Strauss, Hans Pfitzner, Ernest Chausson e Francis Poulenc – sono stati festeggiati con l'esecuzione integrale delle loro opere vocali in 16 recital, di cui 6 accompagnati dallo stesso Gage.

INFORMAZIONI: Unione Musicale onlus, piazza Castello, 29 - 10123 Torino
telefono 011 54 45 23 - 517 51 88 - fax 011 53 35 44 - e-mail: um@inrete.it

Nella rivoluzione di Internet musica classica in ritardo

di Isabella Maria

Il pubblico, quello dei dischi e quello dei concerti, aspetta fiducioso. La rivoluzione che Internet e la tecnologia digitale nel suo complesso stanno portando nel mondo della musica è così radicale che è impossibile non esserne almeno incuriositi. Se gli acquisti nei negozi per il momento non calano, l'interesse per i nuovi formati, i nuovi apparecchi, i nuovi media è in rigoglioso e costante aumento. Già ora possiamo trasformare il nostro salotto in una sorprendente sala d'ascolto, dove la musica si sente come da una poltrona al centro dell'orchestra: non molto realistica, come sensazione, ma indubbiamente intensa. E possiamo consultare archivi, prendere lezioni *online*, seguire in diretta un'opera che va in scena dall'altra parte del mondo, fare copie perfette dei nostri cd per scambiarli con gli amici. Tutto questo prepara il campo, crea delle aspettative. Per rispondere alle quali, ci si sta attrezzando in grande stile. Soprattutto al prossimo scossone tecnologico, che arriverà, per la rete, con l'arrivo dell'UMTS, il sistema universale di trasmissione mobile che abolisce il problema della larghezza di banda e pone le basi per lo sviluppo di una nuova Internet, più ricca di suoni e di immagini in movimento.
Il problema è vedere quante delle realtà che oggi si sono ritagliate uno spazio sulla rete resisteranno all'urto con il futuro sul quale hanno investito. Non è tanto, o non solo, questione di costi: è soprattutto un problema di strategie di *marketing* e di riflessi pronti. Per approfondire la gestione abbiamo parlato con Giancarlo Dettori, fondatore del multisito Vitaminic, Steve Long, vicepresidente del settore produzione del portale inglese Gmn.com, e Walter Savelli, pianista e tastierista di Claudio Baglioni, creatore del sito himusic.it.

Dettori: il trend

«Ci sono – dice Dettori – due considerazioni da fare. Da una parte la musica è un bene e un linguaggio universale, dall'altra però assume in ogni paese una connotazione diversa. Noi abbiamo aperto le sedi locali proprio per poter offrire a un musicista o a una casa discografica una platea globale, gestendo però la musica localmente. Ad esempio sul sito italiano abbiamo un canale di musica italiana gestito da uno staff editoriale italiano. Un canale di questo tipo in Inghilterra non avrebbe senso. Quindi la musica presente nel sito italiano all'interno di questa categoria si ritrova automaticamente anche sul sito inglese, gestito dalla redazione inglese, ma viene organizzata in un altro modo, per esempio il rock italiano si trova mescolato al rock in generale. La cosa interessante è che Internet è effettivamente una piattaforma globale che favorisce l'accesso dei consumatori di tutto il mondo, però per essere veramente presenti sul mercato bisogna avere un *touch* locale».

E i numeri vi danno ragione?

«Il *trend* è in crescita: oggi su Vitaminic ci sono 15.000 tra artisti e gruppi che distribuiscono la loro musica e si promuovono tramite il sito. La classica occupa un ruolo di primo piano: in ogni nazione c'è un canale intero di classica che è poi organizzato in sottogeneri (attualmente ne abbiamo otto, da medievale a contemporanea). Certo noi siamo diversi da una radio o da una televisione, siamo più una piattaforma distributiva, quindi ognuno si autogestisce il suo spazio, e in quello spazio può promuovere sia la sua musica che la sua attività: ad esempio può gestire un *fan club* o annunciare un concerto».

Vi state preparando all'UMTS?

«Sì, inevitabilmente. Abbiamo fatto un accordo triennale con Omnitel che include tutte le tecnologie che precederanno l'UMTS e l'UMTS stesso, e abbiamo appena lanciato i primi servizi, come il 2552 che è un portale di musica accessibile da un normale telefono».

Come si risolverà il problema del *copyright*?

«Siamo ancora in una fase iniziale, di sicuro c'è ancora molto lavoro da fare. Per quanto ci riguarda noi abbiamo sempre visto Internet semplicemente come un mezzo in più che si deve innestare sulle leggi già esistenti. Una delle prime cose che abbiamo fatto è stata firmare un accordo con la Siae per il pagamento dei diritti d'autore. Internet è diversa, ma può essere gestita all'interno delle regole».

A leggere i dati del consumo musicale, la musica classica è sempre un'infima percentuale di quella leggera e rock. Crede che Internet sia un mercato che si sta aprendo o una valanga che rischia di travolgerla?

«Nel sito abbiamo circa 250 generi musicali, se nella classica ne abbiamo otto nel rock ne avremo un'ottantina, ma il discorso da fare è più generale, e dovrebbe ricadere su tutti i generi. La classica ha un *target* che va dai trent'anni in su, un pubblico meno avvezzo alle tecnologie nuove di quello dei diciottoventenni che ascoltano *hip-hop*. Quindi forse arriverà un po' più tardi, ma credo che l'impatto ci sarà e sarà forte. Con un più efficiente canale distributivo, il mercato si dovrebbe allargare a beneficio di tutti, soprattutto di quei generi musicali che non sono il *mainstream*. Oggi non c'è problema a distribuire l'ultimo disco di Madonna, mentre le produzioni cosiddette di nicchia vengono penalizzate. Eppure, messe tutte insieme, fanno una fetta importante del mercato».

Long: il target

«Gmn.com – spiega Steve Long – è nato dall'esigenza di reagire alla decadenza del mercato della musica classica. Si registrano sempre meno dischi e si fa meno pubblicità. L'idea originaria del sito era di provare a promuovere un piccolo numero di artisti, mettere a disposizione dei fan biografie e date dei concerti. Quando la tecnologia ha permesso di trasmettere su Internet programmi audio e video, abbiamo lanciato i *webcast* e ci siamo resi conto che esistevano le condizioni per farne anche un buon affare».

Quante persone impiega Gmn.com?
«Circa trenta redattori e tecnici a tempo pieno, più un buon numero di consulenti. La maggioranza risiede a Londra, ma tre lavorano dalla California e altri tre da New York.»

È più difficile lanciare un sito Internet come il vostro, o mantenerlo in vita?
«Da quando è stato lanciato, nel dicembre del 1998, il sito è stato completamente ridisegnato due volte, e sta per esserlo una terza. Con molti problemi. Non ci sono regole scritte per ciò che abbiamo cominciato a fare, abbiamo dovuto imparare per strada e dai nostri stessi errori. Alcuni intoppi derivano dal fatto che abbiamo sempre usato tecnologie di ultimissima generazione, altri da un certo vuoto legislativo ancora da colmare. Per esempio abbiamo dovuto negoziare accordi separati per il pagamento dei diritti d'autore con i sindacati dei musicisti e con gli artisti».

Quello del *copyright* è un problema che nessuno sembra sapere come risolvere. Cosa ne pensa?
«È necessario che cambi la prospettiva con cui si guarda attualmente al diritto d'autore. Gli artisti devono essere pagati per lo sfruttamento del loro materiale, ma bisognerà ripensare al modo in cui questo avviene. Se i compensi sono troppo alti, uccideranno il *business*, incoraggiando ulteriormente la pirateria. Il mercato deve ancora partire, deve assestarsi: è necessario inventare nuove modalità per condurre gli affari. Le tecnologie per la protezione delle opere stanno migliorando, ma è improbabile che Internet sarà mai totalmente sicura. Se un *hacker* è in grado di entrare nei computer del governo, riuscirà sicuramente a forzare un sito di musica. Ma non si deve dimenticare che chiunque può fare una copia perfetta di un cd e non essere mai scoperto: almeno su Internet si lasciano tracce, ci sono modi per risalire ai pirati».

Che cosa ci aspetta con l'arrivo dell'UMTS?
«Il cambiamento più grosso che già sta verificandosi sulla rete è il miglioramento della velocità e la diminuzione dei costi per l'accesso. A questo Gmn.com è preparato, perché il nostro archivio è formato da nastri digitali di buona qualità: quando la larghezza di banda non sarà più un problema saremo subito in grado di offrire programmi all'altezza».

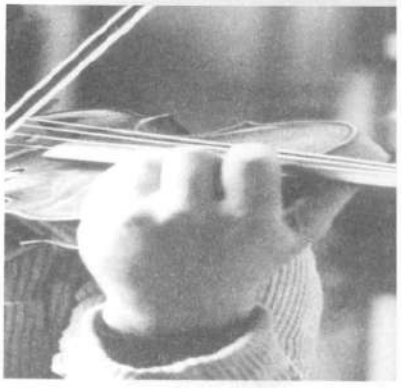
Savelli: gli spazi

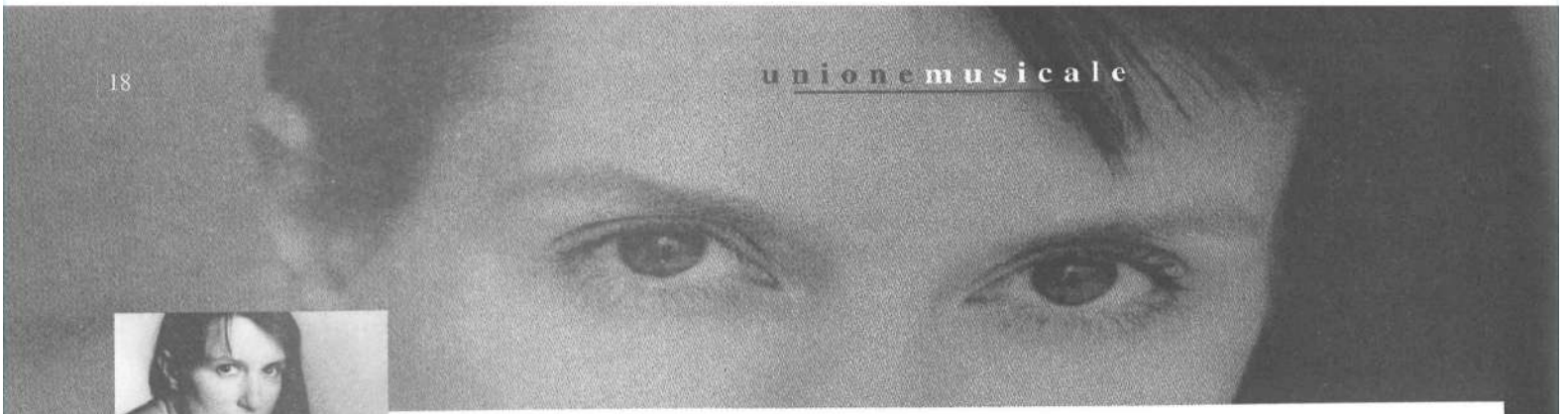
«È stata una scelta difficile abbandonare per la prima volta Claudio *[Baglioni, n.d.r.]* in tournée per dedicarmi al mio nuovo sito – racconta Savelli –, ma i risultati sono importanti e credo che ne valesse la pena. È la strada giusta per cominciare come musicista ad affermare la propria autonomia rispetto alle case discografiche. La realtà è questa: vince al 60% l'artista rispetto alla *major*, non soltanto per Internet, ma ovunque. Stanno cambiando i tempi, la mentalità delle persone. Io ho una scuola frequentata da circa un centinaio di allievi tra i 15 e i 40 anni: è veramente una bella media, e ti rendi conto osservando i loro gusti e le loro scelte che Internet fra un paio d'anni potrebbe diventare l'unico mezzo per vendere e acquistare musica. Naturalmente tutto questo deve rispettare i diritti degli autori, non si può pensare che tutto sia gratis, ma qui è il futuro e anche le *major* se ne stanno accorgendo. Anche perché 40.000 lire per un disco sono veramente troppe, e non solo per i giovani: non si può pensare di spendere due o trecentomila lire al mese di dischi, il 10% dello stipendio di un impiegato. Senza considerare che non sempre le canzoni di un disco sono tutte buone, talvolta si salvano solo un paio di pezzi. L'mp3 fa rinascere il concetto del 45 giri, e penso che sia un'evoluzione giusta. Insomma sono ottimista, non riesco a vedere il danno. Devo anzi dire che non mi sentirei un musicista se in questo momento non avessi la possibilità di fare quello che faccio. Credo nel mezzo, e quindi nella sicura possibilità di trovare una forma che metta d'accordo tutti».

Il vostro sito offre anche lezioni di musica *online*. Funzionano?
«Io insegno musica moderna da trent'anni: l'attività didattica è sempre stata parallela alla mia attività di musicista. I miei allievi vengono da tutta Italia e Internet ha funzionato anche perché permette a quelli che abitano lontano di avere un contatto con l'insegnante senza dover passare magari quindici ore in treno per raggiungerlo. Ma quello che facciamo oggi, che già è molto (l'allievo spedisce un esercizio sotto forma di file MIDI e riceve per *e-mail* le correzioni), non è nulla rispetto a quello che potremo mettere in piedi tra breve, cioè una vera e propria diretta *on line* con un contatto video e audio in tempo reale. Quello che mi preme raggiungere è una comunicazione totale tra insegnante e allievo».

Esiste uno spazio per la classica in rete?
«Mi auguro che la rete possa contribuire a una riscoperta della musica classica – per questo l'ho voluta sul mio sito. Il problema è anche che molti musicisti classici non hanno capito la potenza di questo mezzo: si lamentano magari perché il giovane non è attratto dalla musica classica, perché i media penalizzano il loro repertorio, perché andare a un concerto classico costa di più che accendere la radio e ascoltare una canzone, ma allora ben venga la rete, che può far rivivere davvero la musica classica allo stesso livello della musica rock o della musica jazz. Mi auguro proprio che il mondo della musica classica voglia rendersi conto che proprio attraverso la rete si possono superare molti annosi e gravosi problemi. I musicisti classici devono avvicinarsi al computer, devono approdare a Internet, e rendersi conto che un *file* mp3, così facile da realizzare, può aiutare a promuovere e vendere sia una canzone di Jovanotti che una sinfonia di Mozart o di Beethoven».

Questa è la seconda e ultima puntata dell'indagine relativa al rapporto musica-rete, introdotta da Isabella Maria a pagina 12-13 del numero di ottobre di "Sistema Musica".





Da sempre sulla scena, è da poco che Viktoria Mullova parla della sua vita privata, legando le sue scelte artistiche a quelle sentimentali e imprimendo, grazie a queste ultime, delle svolte alla sua carriera che non possono lasciare indifferenti. Madre di tre figli di 9, 5 e 2 anni, l'ultima avuta dal compagno Matthew Barley (da un anno suo marito), racconta senza nascondersi che è stato lui a incoraggiarla a esprimersi, e che ha arrangiato i brani apposta per lei, lei che, confessa, non è una musicista jazz anche se le piacerebbe imparare l'arte di improvvisare. Perché oggi il suo rapporto con la musica è più rilassato, e ha molta meno paura di sbagliare, la violinista nota al grande pubblico per le sue esecuzioni tecnicamente ineccepibili e intense, senza una sbavatura, quasi troppo perfette. E sofferte: «Quando incominciai a suonare avevo quattro anni. I miei genitori decisero che sarei stata una violinista. Non avevo l'età per sollevare obiezioni». Oggi può, e suona Miles Davis e Alanis Morissette.

INTERVISTA

Suoni nuovi per Viktoria

di Nicola Campogrande

Matthew Barley, violoncellista, arrangiatore ed estroso organizzatore musicale, divide la propria vita con Viktoria Mullova. Con lei divide anche la passione per il loro ultimo progetto, *Through the Looking Glass* (*Attraverso lo specchio*). Ed è lui che, dalla loro casa londinese, mi racconta come è nata questa avventura musicale tra classica, jazz, pop e nuovi suoni.

«È una vecchia idea – dichiara Barley – che ci è venuta quattro o cinque anni fa durante un viaggio in Estremo Oriente. Un produttore della casa discografica con cui lavoriamo aveva proposto a Viktoria di registrare un disco di bis con pezzi di Paganini, Sarasate e così via. Noi gli abbiamo detto che era un'idea noiosa, che ci sono già un sacco di dischi fatti così. Però, nello stesso tempo, abbiamo pensato di poter sfruttare il principio di questa idea, di registrare cioè un album di pezzi brevi, e farne qualcosa di nuovo.
Tempo dopo Viktoria stava suonando musiche di Gershwin arrangiate da Heifez; sentendola ho pensato che fosse interessante il fatto che qualcuno proveniente dal mondo classico interpretasse musica che veniva da un diverso ambito. Così il mio pensiero ha cominciato a svilupparsi e gradualmente ha preso forma nella mia mente l'idea di realizzare io stesso degli arrangiamenti di pezzi di musica non classica, di pezzi che entrambi amiamo. Ci siamo messi a riascoltare molte canzoni, brani pop, jazz, rock, africani; lentamente abbiamo messo a fuoco il progetto, abbiamo realizzato un *demo-tape*, l'abbiamo presentato alla nostra casa discografica e a loro è piaciuto molto».

Ho letto che gli arrangiamenti sono stati pensati espressamente per il suono di Viktoria Mullova. Che cosa significa esattamente?

«Viktoria è una violinista che ha un suono particolare: è molto, molto puro e ha un vibrato controllatissimo. Così ho scritto in modo specifico per quel suono, immaginando passaggi virtuosistici che altri avrebbero potuto suonare in modo tempestoso o selvaggio ma che sapevo che lei avrebbe suonato con la purezza che la contraddistingue».

A proposito di esecuzioni selvagge: *Through the Looking Glass* ha qualcosa a che fare con le esperienze di altri violinisti che hanno affrontato musica non classica? C'entra con i concerti di Nigel Kennedy che, in scarpe da tennis, alternava Bach e Jimi Hendricks?

«No, non penso. Ho conosciuto personalmente Nigel Kennedy vent'anni fa: mi piace moltissimo quello che fa, ma questo progetto non ha nulla a che vedere con lui».

E le registrazioni di Cathy Berberian che canta canzoni dei Beatles le ha mai ascoltate? O Pavarotti che si esibisce insieme a Celine Dion? Che cosa pensa di questi altri modi di avvicinare il mondo della musica classica a quello del *pop*?

«Mi piacerebbe molto ascoltare la Berberian, ma non mi è mai capitato. E non ho ascoltato nemmeno Pavarotti che canta insieme a una *popstar*. Non saprei dunque che dire: dovrei ascoltare per dare un'opinione professionale».

Ci vuole spiegare il titolo un po' misterioso del vostro progetto?

«Si pensa spesso che i musicisti classici siano noiosi e di idee limitate. Ma se la maggior parte di loro scrutasse metaforicamente uno specchio vi vedrebbe riflesso l'amore per i più diversi stili musicali. Louis Armstrong notava che ci sono solo due generi di musica: la buona e la cattiva. *Through the Looking Glass* nasce dall'amore per la grande musica, di qualsiasi origine sia e da qualsiasi reparto di dischi provenga.
Chi viene ad ascoltare questo concerto, insomma, guarda una nuova Viktoria Mullova riflessa nello specchio. Perché, come lei sa, Viktoria è sempre stata un'interprete molto tradizionale, che ha frequentato il grande repertorio classico, Bach, Brahms, Beethoven, e poi Stravinskij, Šostakovič, Bartók, e poi ancora si è spinta all'indietro, nell'universo barocco; questa è dunque un'avventura assolutamente nuova per lei, perché ora, per la prima volta, prova a guardarsi dentro per affrontare quell'altro mondo musicale che comunque le appartiene. Il senso di esplorazione è stato molto importante nello sviluppare il progetto. Le faccio un esempio: Julian Joseph è un grande pianista jazz, ma io non l'ho invitato a partecipare a *Through the Looking Glass* per suonare del jazz: gli ho chiesto di raggiungerci per suonare qualche cosa di nuovo. Questo non è un concerto di musica classica ma non è nemmeno un concerto jazz ed è molto importante che il pubblico lo sappia. Noi proviamo a proporre un concerto di musica nuova che subisce le influenze di molti diversi generi».

INTERVISTA

Suoni profondi per Stanislav

di Marina Pantano

«Bunin ha aperto lo scrigno e ha fatto ascoltare a tutti che razza di suoni ci sono dietro le melodie e i virtuosismi della partitura. Suoni profondi, che si caricano di colori e poi scivolano via con dolcezza, suoni che – dal pianissimo al forte esagerato – dentro la musica di Chopin non si erano mai sentiti» (Nicola Campogrande).
Il pianista russo conferma – in un'intervista telefonica – che il suono è il tratto distintivo di una grande scuola pianistica, di una straordinaria tradizione, delle proprie radici.

Perché il suono russo è così speciale?

«Nessuno ha mai "suonato" così bene come i grandi pianisti russi della prima metà del Novecento. Consideravano il suono del pianoforte non come un fatto squisitamente strumentale, ma piuttosto come la loro voce. Soprattutto nella letteratura romantica avevano un tipo di interpretazione che potremmo definire vocale. La qualità particolare del suono influiva positivamente, esaltandola, anche sulla tecnica, ed è per questo che la Russia è stata un paese di grandi virtuosi. C'era poi in loro una profonda consapevolezza artistica, una profonda comprensione dell'opera d'arte e del suo contesto».

Si può parlare ancora oggi di scuola russa? Lei maestro si sente un rappresentante di questa tradizione?

«Non so se oggigiorno si possa parlare ancora di una vera e propria scuola russa perché questa definizione in realtà identifica i grandi pianisti degli anni Trenta-Cinquanta e in particolare fa riferimento a due fulcri, mio nonno Heinrich Neuhaus, il grande didatta e Sviatoslav Richter, suo allievo. Anche oggi, come un tempo, ci sono moltissimi pianisti russi, ma ormai la maggior parte di questi ha studiato all'estero, sono stati "contaminati" da altre scuole pianistiche e quindi hanno connotazioni meno univoche. La generazione odierna non è incondizionatamente l'erede di quella vecchia grande scuola pianistica. Io personalmente mi sento invece ancora legato a quella tradizione, non solo per ragioni famigliari, ma anche perché io ho seguito il Conservatorio, mi sono diplomato e ho vinto i concorsi quando questa scuola esisteva ancora. E mi sento ancora parte di essa proprio per questa specie di "religione" del suono, che non si riscontra nelle scuole occidentali, a mio avviso più sensibili agli aspetti formali».

La sua famiglia immagino sarà stata il tramite di questo passaggio di testimone.

«Quando in famiglia si è capito che avrei potuto intraprendere la carriera di musicista, mia madre, Ljudmilla Bunina, mi ha dato il suo cognome, perché quello di mio padre era troppo carico di storia, di responsabilità musicali. Voleva darmi la possibilità di iniziare e di vivere la mia professione in modo autonomo, individuale e non come il nipote di Heinrich Neuhaus o il figlio di Stanislav Neuhaus. D'altra parte non ho mai studiato direttamente né con mio nonno né con mio padre, poiché il primo non l'ho conosciuto e il secondo era troppo impegnato in tournée concertistiche e in più non amava insegnare. È stata mia madre, anche lei ottima pianista e allieva di mio nonno al Conservatorio di Mosca, la mia vera insegnante: mi ha trasmesso tutto quello che aveva imparato, non solo dal punto di vista tecnico, ma anche da quello culturale e spirituale. Non appena sono stato in grado di comprendere, dai cinque o sei anni, mi ha parlato continuamente di musica, dei compositori, della loro vita, delle loro teorie, del significato e del contenuto delle loro opere, naturalmente prediligendo il repertorio romantico».

Tra i grandi pianisti incontrati in casa sua quali hanno avuto influenza sul Bunin pianista?

«L'amicizia più importante, più significativa, per me e per la mia famiglia, è stata quella con Sviatoslav Richter, con il quale eravamo proprio in intimi rapporti. Penso ancora oggi che sia stato il più grande pianista che io ho mai potuto ascoltare. Ma ciò che più mi ha influenzato nella mia giovinezza non è stato tanto quanto era legato alla famiglia Neuhaus quanto piuttosto tutta la vita musicale della città che noi frequentavamo regolarmente».

Come si trova fuori dalla Russia, come mai ha scelto di vivere in Giappone?

«Dopo aver lasciato la Russia, il Giappone era così caldamente interessato alla mia evoluzione musicale, artistica e anche alla mia persona credo, che immediatamente si sono instaurati rapporti profondi e stretti.
Oltre alla quantità di concerti che mi è stata subito offerta, mi sono sentito compreso, dal punto di vista artistico, cosa che non succedeva nel mio paese. E poi sono riuscito a capire e conoscere a fondo la mentalità e la cultura giapponesi. Sono ormai quindici anni che suono e lavoro regolarmente in Giappone e sono molto grato a questo paese, per l'affetto che mi ha sempre dimostrato».

A Torino, per l'Unione Musicale, suonerà Bach.

«Bach è stato per anni e lo è tuttora il mio vero grande amore musicale. Tutti pensano che sia Chopin, ma il mio vero punto di riferimento rimane il maestro di Eisenach, che mi accompagna quotidianamente. Lo suono o ascolto sempre, a casa o in tournée. Il programma torinese comprende la *Suite inglese n. 6*. È quasi un oratorio, una cantata, un lavoro enorme e che adoro suonare e che bisogna assolutamente offrire al pubblico italiano. A ottobre è uscito il cd con l'incisione di questa *Suite* che ho registrato in Giappone per la mia piccola etichetta, la Stanislav Bunin Enterprise».

Stanislav Bunin suonerà a Torino all'Auditorium del Lingotto il 10 e 11 novembre con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (in programma musiche di Bach - Donatoni, Chopin e Čajkovskij) e il 22 novembre al Conservatorio G. Verdi per la serie gialla dell'Unione Musicale.

Quartetto Hagen

Tre fratelli, un amico e una banca

di Gianni Nuti

Quattro fratelli di Salisburgo, Lukas, Angelika, Veronica e Clemens Hagen suonano insieme, come i padri, i nonni, gli avi più remoti e illustri: segno di profonda maturità culturale, ahimè fenomeno pressoché estinto. Delegare alle note la volontà di comunicare e raccontare, trasfigurare abbracci e carezze e schiaffi in gesti-suono spiritualizza la miseria del quotidiano solitamente capace, con la sua materialità, di logorare i sentimenti più ispirati. Certo, la storia è maestra nell'insegnare che la pratica d'insieme è anche terreno insidioso per le relazioni umane: difficile perseguire una comunione d'intenti e sentire valorizzata la propria identità. Così, ad Angelika subentra Rainer Schmidt, un giovane tedesco con solide esperienze formative – anche oltreoceano – che arricchiranno il gruppo senza minarne l'affiatamento. Affiatamento forgiato nella scuola sotto casa, il *Mozarteum*. Altra rarità: di solito i giovani virtuosi peregrinano da un capo all'altro del globo alla ricerca dell'insegnante illuminato, per gli Hagen, basta attraversare la strada... Come non bastasse la città li cresce e incoraggia come araldi della civiltà salisburghese, riserva loro un posto al Festival più importante del mondo nell'ambito della Settimana Mozart, addirittura la Banca Nazionale Austriaca finanzia l'acquisto di uno Stradivari per Lukas e di un Maggini per Veronica – non mi risulta che la Banca d'Italia abbia mai preso un'iniziativa del genere a favore di uno tra i tanti giovani talenti nazionali –. Gli attestati di fiducia sono comunque ben riposti giacché, con lungimiranza, gli Hagen pianificano il loro percorso di maturazione in due direzioni egualmente fertili: i contatti e le collaborazioni con artisti di altissimo profilo tra i quali Harnoncourt, Schiff, Kremer, fonti di alimento creativo, e la frequentazione accorta di un repertorio vasto e diversificato. Il quartetto, affermatosi nei concorsi di Lockenhaus e Portsmouth nel 1981, di Evian, Bordeaux e Banf (Canada) nel 1983, non si accontenta di celebrare della cultura musicale colta solo gli antichi fasti, coincidenti con la prosperità politico-economica dell'Austria natia, ma seleziona le pietre miliari di tutta la letteratura quartettistica, da Haydn fino a Ligeti.

La scelta effettuata per il concerto dell'8 novembre restringe la forbice temporale appena di poco: da Mozart a Schoenberg.

Dal tempo della naturalezza, dove l'inventiva spaziava entro confortanti limiti imposti, senza oltrepassare il perimetro della corte, a quello in cui il dubbio ha eroso ogni sistema e le maglie allargate della libertà esasperano la vertigine del vuoto e insieme l'ossessione per la norma; dall'epoca in cui si riusciva a comporre nello stesso momento per l'imperatore e per una manifestazione di sé alla musica sofferta dall'artista e incompresa, reietta dal mondo; dai giorni della «perfetta inconsapevolezza dell'espressione nell'opera d'arte», come direbbe Massimo Mila, a quelli del controllo totale sulla creazione, dalla musica ingiustificata, a quella in cui tanto numerose sono le didascalie e le note a piè pagina quanto le note musicali. Mozart gioca la partita compositiva sulla consonanza e sviluppa i temi modificandoli lungo linee armoniche prestabilite, Schoenberg costruisce sulla compresenza dissonante, non modifica il tema, ma in una prospettiva contrappuntistica, ne svela tutte le possibilità combinatorie. La scrittura quartettistica è raccolta come in un salotto, strumentalmente facile in Mozart, dispersa come in una fabbrica vuota e idiomaticamente difficile in Schoenberg. La musica di Mozart, anche nelle inflessioni addolorate e oscure, si stempera in un universale sentimento della leggerezza, coltiva un'ingenua fiducia nelle possibilità, per l'uomo, di redenzione: è musica degli inizi, quando le energie sono nuove, il peso del passato lieve, la speranza fervida, per ciò che verrà. Schoenberg scrive un *Diario delle nuvole di guerra*, si autoritrae come una maschera d'angoscia, confessa di associare al primo movimento del *Quartetto op. 30* un'immagine del Vascello Fantasma in cui il capitano pende per il collo all'albero della nave per mano dell'equipaggio: è musica della fine, presagio di precipizi imminenti; non cambia la quantità di tensione morale né l'altezza del magistero compositivo tra i due autori, ma il colore dominante. In mezzo, il capolavoro di Debussy del 1893, tradizionale nella forma (*Allegro di sonata, Scherzo, Lied*), eppure rivoluzionario per l'iridescenza delle armonie e degli impasti timbrici. È musica dell'evocazione di ciò che è effimero: accenni di serenate appassionate evinte da un Oriente sognato, danze andaluse accompagnate da chitarre singhiozzanti, echi di una Spagna mai vista. Musica dell'inizio, dell'effimero, della fine. Che sia così, la vita?

Vengono dal Sol Levante i Beatles della musica da camera

Sono pochissimi i quartetti a nascere e morire senza che avvicendamenti vari coinvolgano i membri. Ma l'*imprinting* stilistico resta, il suono, il fraseggio, il timbro costituiscono un patrimonio genetico che qualsiasi "trapianto" difficilmente può corrompere. Capita così che degli otto occhi a mandorla incontratisi nell'aula del professor Hideo Saito all'Accademia Toho di Tokyo, volati poi a New York nel 1969 per perfezionarsi alla Juilliard School, decisi a fondare il primo quartetto della storia proveniente dal Sol Levante, siano rimasti soltanto quelli del violista Kazuhide Isomura. E in epoca di globalizzazione totale non sorprende vedere che accanto a lui e al secondo violino Kikuei Ikeda, giunto nel 1974, siedono il primo violino ucraino Mikhail Kopelman e il violoncellista britannico Clive Greensmith.

Mikhail Kopelman si è unito al gruppo nel 1996, dopo vent'anni di militanza nel Quartetto Borodin: «Benché il Borodin e il nostro quartetto abbiano repertori molto diversi – dice Ikeda – in termini di stile ci assomigliamo molto nel sacrificio delle individualità a favore di una perfetta fusione degli elementi. Questa è esattamente la nostra filosofia e l'inserimento di Misha è stato immediato».

Clive Greensmith è arrivato l'anno scorso, dopo aver ricoperto il ruolo di primo violoncello solista nella Royal Philharmonic Orchestra di Londra. Ricorda Ikeda: «All'epoca in cui fondammo il quartetto l'avere il medesimo *background* culturale era un vantaggio per la comprensione e il raggiungimento dell'accordo, ma in certi casi la coincidenza delle nostre idee limitava la fantasia e il confronto era meno stimolante. Con l'arrivo di Misha e Clive l'ambiente è diventato molto più vivace. Misha soprattutto ha una cultura e una mentalità completamente diverse dalle nostre e la sua scuola russa, la disciplina con cui ha appreso la sua arte e la precisione con cui la esercita sono superiori a quelle di qualsiasi musicista occidentale o giapponese».

Uno straordinario fattore unificante da non sottovalutare, che amplifica in modo esponenziale l'intesa umana e artistica del gruppo, è costituito dall'impiego nelle loro esecuzioni di un intero quartetto di strumenti costruiti da Stradivari conosciuto come "Quartetto Paganini", già appartenuto al virtuoso genovese nel XIX secolo e al Quartetto di Cleveland nel XX, e ora proprietà della Nippon Music Foundation che lo ha affidato al Quartetto di Tokyo dal 1995.

Il numero di concerti effettuati, la consistenza del catalogo discografico, la partecipazione a trasmissioni televisive e radiofoniche fa del Quartetto di Tokyo un complesso di fama planetaria, una sorta di "Beatles della musica da camera" che può contare *fan* in ogni parte del mondo. Oltre alle principali stagioni concertistiche europee e americane, ha impegni fissi nelle università di Yale e Cincinnati, dov'è complesso residente, e torna ciclicamente alla Suntory Hall di Tokyo, acclamato dai suoi "concittadini": «In termini di tempo fisico – ammette Ikeda – ne trascorriamo di più con gli altri membri del quartetto che con le nostre famiglie. Ciascuno di noi è pressoché in grado di dire che cosa pensano gli altri in un determinato momento. Questo significa due cose. Musicalmente è stupendo, l'intesa è istintiva e spontanea. Nella vita privata è quasi pericoloso. Magari vuoi tenere per te un fatto confidenziale e riservato ma hai l'impressione che gli altri capiscano quello che tu stai pensando». *(f.f.)*

Quartetto di Tokyo

Peer Gynt e l'illusione di essere se stessi

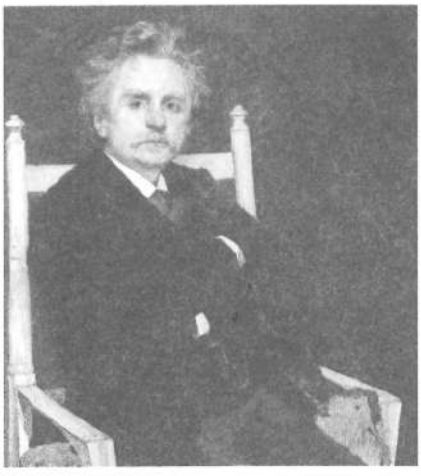
di Savina Neirotti

Peer Gynt: l'uomo delle canzoni interrotte. E dei pensieri non pensati, degli ordini non dati, delle lacrime non versate, delle opere non compiute. Nella sua lucida drammaturgia, che Rilke definì «di una violenza senza pari», Heinrik Ibsen descrive il cammino inesorabile di un giovane contadino che passa da un'esperienza all'altra all'ombra di una non scelta, quella di vivere alla giornata, seguendo l'impulso del desiderio, senza mai finalizzare un'azione, o pagare i conti. Un uomo che sceglie sempre di svoltare. Nell'illusione di essere se stesso, Peer Gynt in realtà non vive. E l'unica identità che gli rimane è quella rappresentata da una curva (in un bellissimo dialogo, Peer Gynt interroga una voce nelle tenebre, chiedendo insistentemente «Chi sei?», e la voce risponde prima «Io stesso», e poi, alla richiesta di maggiori spiegazioni, «Il Grande Curvo»). L'unico passo diritto è verso la morte («Fa' il giro, diceva il Curvo. No; diritto, questa volta, per stretto che sia il cammino!»), dopo aver comunque chiesto un rinvio. Seguiamolo: Peer rapisce una giovane alla vigilia delle nozze e la abbandona. Peer seduce la figlia del re dei *troll*, gli spiriti della foresta, e fugge. Peer lascia la Norvegia e insegue il successo e il denaro: diventa mercante di schiavi in Africa, pataccaro di simboli religiosi in Cina e profeta con gli arabi. Al ritorno in patria Peer durante un naufragio salva la propria vita sacrificando quella di un cuoco padre di famiglia, con la scusa di non avere ancora compiuto la propria missione perché ancora senza figli.

Si tratta di scene singole, diversissime per luoghi e tempi, slegate (sarà la musica a tenerle insieme), ma l'impressione del lettore è quella di una continua ripetizione, come se si ascoltasse, appunto, sempre la stessa canzone. Interrotta. Ma la vera maestria di Ibsen sta nel rendere questo racconto sempre diverso grazie alla caratterizzazione del personaggio, perché Peer è quasi sempre allegro, sogna («Aspetta solo che io abbia fatto qualcosa... qualcosa di straordinario!») e ha una fantasia che trascina e seduce («Credi che egli possa pentirsi dei suoi peccati?», chiede un uomo a sua madre. «No, ma è capace di volare in groppa a una renna», risponde lei). E poi, come se non bastasse, Peer argomenta: ha sempre una teoria o una giustificazione per ogni sua azione, e quando ogni spiegazione razionale viene meno, parte con l'immaginazione e il racconto, come accade in uno dei momenti più intensi del dramma, alla morte della madre («Ecco, ora abbreviamo il tempo cantando favole e nenie... Nel castello di Soria-Moria il re e il principe danno una festa. Stenditi sui cuscini della slitta; ti ci porto attraverso la landa...»). Ibsen ci illude esattamente come si illude Peer Gynt, che crede di procedere nell'esistenza mentre in realtà sta fermo, e a sottolineare questa illusione di movimento ritorna, a tratti, la canzone di Solveig, la fanciulla che sa aspettare, la ragazza che sa promettere e mantenere, l'unica che riesce a dare a Peer Gynt una identità, attraverso la costanza del proprio affetto. Ormai vecchia, alla vista di Peer esclama: «Grazie a te, la mia vita è stata una canzone meravigliosa. Sii benedetto, tu che finalmente ritorni a me!». E nel finale, Peer morente, sono due le voci che si confondono, quella di Solveig, che canta la sua ninna nanna di consolazione, e quella del fonditore di bottoni, che aspetta al varco: «C'incontreremo all'ultimo crocicchio, Peer; e allora vedremo se... non voglio dir altro».

Edvard Grieg conobbe Ibsen a Roma nel 1866, anche se solo nel 1874 iniziò a comporre le musiche del *Peer Gynt*. Il compito non fu semplice: tra il 1874 e 1875 scrisse una prima stesura, costituita di 22 pezzi per soli, coro e orchestra, ma in seguito apportò molte varianti. In realtà egli riprese l'opera per tutta la vita, se si pensa che le due famosissime suite tratte dall'opera sono rispettivamente del 1888 e del 1893. Il fascino di questo dramma consisteva innanzitutto nell'aver bisogno della musica, non solo per la presenza delle canzoni, ma anche per legare, per creare un'atmosfera che potesse rendere fluido il passaggio da una scena all'altra, senza rinunciare alla caratterizzazione di ogni singolo quadro. E Grieg, amante dei dettagli, delle piccole scene, di universi sonori delineati con gesti sicuri, si lasciò coinvolgere: «...dar voce ai *troll*, far suonare i violini nelle danze nuziali, cogliere l'incanto di un mattino africano, riempire la foresta di echi d'archi e di corni, piangere con la semplicità di questi echi la morte di Aase, dare una definizione musicale alla canzone di Solveig era proprio come riscrivere tutta l'opera, era compiere il lavoro di Ibsen, non mettere un'aggiunta posticcia e non necessaria a un lavoro compiuto... Grieg, come Ibsen, aveva ben presenti tutti i mezzi tradizionali di caratterizzazione delle situazioni: ritmi giambici incalzanti, tremoli degli archi, lampi di scalette ascendenti, venti di tremolanti scale cromatiche. La maestria nell'uso dei vocaboli convenzionali è dunque un ingrediente comune al testo letterario e alla musica di *Peer Gynt*, che ne rinsalda l'unità senza compromettere la possibilità dell'invenzione originale che indubbiamente è presente, anche se non nella stessa misura in tutte le sue parti» (dall'introduzione alla prima incisione discografia completa del *Peer Gynt*, RAI di Torino, 23 aprile 1971).

Edvard Grieg



Attesi ritorni e giovani talenti

George Pehlivanian è stato, nell'ultimo anno, un ospite assiduo dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e torna a dirigere un programma novecentesco che affianca Stravinskij e Bartók. Solista sarà in questo primo appuntamento mensile Luca Ranieri, prima viola dell'Orchestra dal luglio del 1999, dopo essere stato per sette anni viola di fila dell'Orchestra del Teatro alla Scala e prima viola e concertino della Filarmonica.
Atteso è anche l'arrivo di Michele Carulli, fino a due anni fa primo clarinetto della Nazionale. Diplomatosi giovanissimo al Conservatorio «Duni» di Matera, ha proseguito gli studi al Conservatorio di Milano indirizzandosi verso la composizione e la direzione d'orchestra. Dopo essersi perfezionato all'Accademia Musicale Pescarese, alla Scuola di Perfezionamento di Saluzzo e alla «Brahms» Musikschule di Vienna, ha debuttato contemporaneamente in Italia e negli Stati Uniti e nel 1992 è stato invitato a partecipare ai seminari di Tanglewood con Seiji Ozawa. L'incontro decisivo per la sua carriera è quello con Giuseppe Sinopoli nel 1994, che lo nomina suo assistente in produzioni sia operistiche che sinfoniche. Tra il 1996 e il 1998, dirige regolarmente l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in manifestazioni decentrate e nella stagione cameristica. Al suo fianco Stanislav Bunin, diretto discendente della scuola pianistica russa, interprete chopiniano per eccellenza (vedi intervista a pagina 19).
Il 16 e 17 novembre ancora un solista ospite già conosciuto, Boris Belkin, diretto da Lawrence Foster, attualmente *Music Director* dell'Orchestra Sinfonica di Barcellona e dell'Orchestra Nazionale Catalana. Attivo sia in campo operistico che sinfonico, dirige regolarmente, negli Stati Uniti, le orchestre di Los Angeles, Pittsburgh, Montreal, Chicago e Houston, ed è spesso ospite della Santa Fe' Opera, del Metropolitan, della Royal Opera House Covent Garden, della Deutsche Oper Berlin, dell'Opera Comique e dell'Opera Bastille di Parigi. Nel 1998 è stato Foster a dirigere l'oratorio di Paul McCartney *Standing Stone* nella prima mondiale alla Royal Albert Hall.
Per il *Peer Gynt* di Grieg due solisti d'eccezione: Julie Kaufmann e Urban Malmberg, diretti da Kristjan Järvi, giovane direttore nato in Estonia, naturalizzato americano. Dopo gli studi al Mozarteum di Salisburgo, ha fondato nel 1993 l'Absolute Ensemble e dal 1998 è direttore assistente della Los Angeles Philharmonic Orchestra. Si è esibito con successo in Scandinavia, Svezia, Estonia e Stati Uniti.
A cavallo tra novembre e dicembre ancora un pianista russo, Dmitrij Alexeev, vincitore nel 1975 del Concorso di Leeds e descritto dal "BBC Music Magazine" come un pianista «contemporaneamente aristocratico, grande e dichiaratamente poetico». Ha collaborato, tra gli altri, con Ashkenazy, Boulez, Dorati, Muti e Giulini. Lo dirigerà Eliahu Inbal in un programma tutto russo.

"PROVE APERTE" AI RAGAZZI

Anche quest'anno è partito dal mese di ottobre il progetto "Prove aperte" dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in accordo con il Provveditorato agli Studi di Torino, che prevede la possibilità per gli istituto superiori di Torino e Provincia di accedere gratuitamente a dieci prove generali selezionate all'interno della Stagione Sinfonica 2000-2001.
Per ricevere il calendario degli appuntamenti rivolgersi all'ufficio stampa dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (tel. 011 817 38 72); per partecipare alle prove è sufficiente inviare in tempo utile un fax di prenotazione (fax 011 88 83 00) specificando il numero di classi e di allievi interessati.
Ogni prova generale è preceduta da una breve introduzione sul programma e gli interpreti.

La libertà anarchica degli Ives

di Nicola Campogrande

Di mestiere Charles Edward Ives era assicuratore. Uno dei maggiori d'America, tra l'altro. Ma ogni giorno, chiuso l'ufficio, rientrava a casa e si metteva a scrivere le proprie partiture.

Spesso andava a finire che nessuno voleva suonargliele: un po' perché lui era fuori dal giro, e un po' perché la sua era musica ben strana. Così oggi lo festeggiamo come uno dei più grandi compositori del Novecento, ma, prima di farsi accettare, Ives fu di quelli che dovettero aspettare gli ultimissimi anni di vita.

Three Places in New England è uno dei suoi lavori più celebri, più eseguiti, uno dei più registrati. Come spesso gli accadeva di fare, Ives scrisse la partitura per raccontare: di un bassorilievo con sopra il colonnello Shaw alla guida di un reggimento di neri che combattono durante la guerra di Secessione (si può vedere a www.nga.gov/feature/shaw/home.htm); di un ragazzino che un 4 luglio partecipa a una festa dell'Indipendenza al Putnam Park, in Connecticut (www.acom_online.com/100put.htm; e del fiume Housatonic, che scorre meraviglioso, sempre in Connecticut (www.gorp.com/nyoutdoors/articles/pad_cthr.htm).

Bisogna sapere che, quando racconta con la sua musica, Ives di norma fa ricorso a due moduli compositivi: quello che distende momenti di tranquillità e sospensione, probabilmente ispirati ai testi di filosofia trascendentale di Emerson e Thoreau; e quello ironico, pungente e particolarmente comunicativo perché ricco di citazioni (in *Three Places in New England* si ascoltano marce militari in quantità). L'aspetto curioso è la genesi di questo suo modo di comporre, così diverso da quello dei colleghi che hanno segnato "le altre" storie musicali del Novecento. Perché il tutto nasce dal padre di Ives, George Edward, un tipo strano, uno che con la musica aveva sempre avuto rapporti controversi: da un lato non aveva voluto dedicarvisi da professionista («Papà diceva che un uomo può mantenere il proprio interesse per la musica più forte, più pulito, più grande e più libero se non cerca di camparci», ricordava Charles); dall'altro era il *leader* della vita musicale nella sua Danbury, e la fama di questo spregiudicato direttore di banda si allargava per una vasta zona del Connecticut occidentale.

In una società come quella di Danbury, comunque, gli uomini facevano affari e la musica era roba per signorine. Così George Ives, dopo aver tentennato un po', finì con l'andare a lavorare in banca, proseguendo però, nel tempo libero, le proprie ricerche. Era infatti uno che conosceva la teoria musicale convenzionale ma amava pensare che quello fosse solo un punto di partenza; e allora – assistito dal giovane Charles – sperimentava ogni sorta di strumento, sovrapponeva tonalità e armonie, ascoltava qualunque cosa.

La musica che uscì dalle mani di Charles – si capisce – non poté che portarsi dietro le tracce della creatività sfrenata e anarchica del padre: il grande organista, laureato a Yale, principe degli assicuratori, continuò ad andare in giro con le orecchie bene aperte, pronto a cogliere musica che gli altri non riuscivano a sentire e capace di costruirci partiture che sanno ancora raccontarci le loro storie.

Gli ottoni che stupiscono

Come tutti i gruppi nati in seno a un'orchestra, anche il Quintetto di ottoni dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI nasce dall'esigenza di fare musica da camera e di sperimentare nuovi ascolti. Ma, trattandosi appunto di ottoni, esiste almeno un altro aspetto importante da sottolineare, come spiega Joe Burnam, primo trombone dell'orchestra e membro del gruppo: «In orchestra gli ottoni, facendo le dovute eccezioni (ad esempio Mahler, Strauss, Bruckner) suonano non più del venti-trenta per cento di musica. Sono molto esposti, naturalmente, anche un pubblico non esperto si accorge di quando suonano oppure no, ma non si può dire che siano sempre parte integrante del tessuto musicale. Suonare in quintetto significa invece suonare sempre, con continuità, senza il filtro dell'orchestra, così che l'ascoltatore può sentire veramente i diversi strumenti, distinguerne le capacità espressive e le differenze, apprezzarne le sfumature. Si tratta anche di un impegno dal punto di vista fisico: la difficoltà è mantenere uno sforzo a lungo; l'emissione costante del suono comporta una fatica notevole, dovendo respirare adeguatamente e controllare la quantità di fiato da utilizzare. Un esempio rapido: un concerto per trombone dura in media venti minuti, ed è già tanto, mentre un concerto per violino o per violoncello ne dura tranquillamente il doppio. Che dire del repertorio? Il quintetto ha la possibilità di spaziare e variare moltissimo grazie a musiche originali e alle trascrizioni. Siamo in grado di offrire programmi di musica antica e moderna, con incursioni nel jazz, a seconda della richiesta, anche se prediligiamo i programmi misti.

Gran parte della musica originale per ottoni è stata composta negli ultimi cinquant'anni di questo secolo, da autori come Arnold, Previn e Bozza. Nel tardo ottocento un compositore russo di riferimento è Vicktor Ewald. Per quello che riguarda la musica antica, molte sono trascrizioni (la tuba e il corno non esistevano ancora nella loro forma attuale). Nel caso di un compositore come Holborne, che ha scritto molta musica senza indicare la strumentazione precisa, il compito è facilitato. Eppure esiste un aspetto affascinante anche nelle trascrizioni. Per esempio la trascrizione dell'*Ouverture* di Lully per piccola orchestra. Io stesso amo dedicarmi alla trascrizione, quando non sono troppo impegnato in orchestra o fuori».

Kocsis: «Orchestra da sogno»

di Savina Neirotti

Per Zoltán Kocsis passare dal pianoforte alla direzione d'orchestra è stato un atto naturale, spontaneo, come si dice "nell'ordine delle cose".

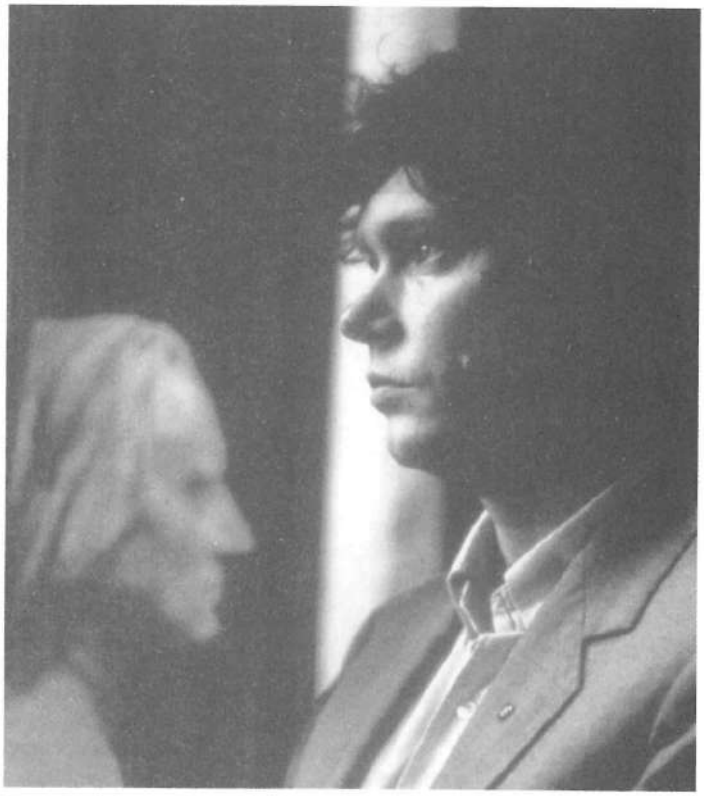
«Sono cresciuto con la musica, mio padre era un grande appassionato. A cinque anni ho iniziato a studiare il pianoforte e a undici sono entrato al Conservatorio "Bartók", per poi proseguire all'Accademia "Franz Liszt". Ma da subito il mio rapporto con la musica non è passato solo attraverso il pianoforte. A dieci anni conoscevo perfettamente le sinfonie di Beethoven e Brahms, e cercavo comunque di studiare i capolavori orchestrali attraverso le trascrizioni. Sono sempre stato affascinato dall'orchestrazione, e non ho quindi sentito una transizione quando ho affiancato all'attività di solista quella di direttore. La mia dimestichezza con le orchestrazioni e le trascrizioni unita all'attività di solista ha sicuramente favorito la direzione d'orchestra: significa avere controllo della partitura e contemporaneamente saper spiegare e trasmettere ai musicisti quello che si vuole».

Il debutto nella direzione risale al 1987, quando la sua carriera di solista è all'apice, partita nel 1970 dopo la vittoria al Concorso «Beethoven» della Radio Ungherese. Con Ivan Fischer fonda la Budapest Festival Orchestra e nel 1997 diventa direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica Ungherese di Stato. «Si trattava di un'orchestra di qualità inferiore a quella che avevo lasciato, ma sono arrivato preparato. Se la Festival Orchestra era composta dai musicisti migliori che provenivano da orchestre diverse, l'Orchestra Sinfonica Ungherese era formata da musicisti in media più anziani, più routinari e tecnicamente meno agguerriti. Ho passato due anni a osservare la situazione, a dirigere sia il repertorio che la musica contemporanea e le prime esecuzioni, cercando contemporaneamente di ottenere più fondi dal ministero culturale. Un anno fa sono riuscito a ottenere per i miei musicisti un aumento di salario che ha più che raddoppiato le loro entrate. A quel punto la qualità è diventata una categoria imprescindibile: in accordo con il ministro della cultura, abbiamo fatto audizioni interne sia dietro che davanti alla tenda, per evitare qualsiasi condizionamento. Una dozzina di musicisti sono stati sostituiti, e il risultato è sorprendente. Ho appena iniziato le prove con la formazione attuale e sono sbalordito: credo che nel giro di sei mesi i risultati saranno consolidati».

Della Camerata Academica Salzburg parla con ammirazione incondizionata: «L'Orchestra di Sándor Végh è la formazione dei miei sogni! Il suo punto di forza è il suono, elemento che distingue davvero un'orchestra di qualità dalle altre: con sei violini riescono a ottenere il suono di dodici. Con loro ho la fortuna di avere un rapporto costante».

Tutto in Kocsis fa pensare a una grande determinazione, a una forza inarrestabile: le sue scelte e le sue decisioni sembrano nette, così come le sue esecuzioni al pianoforte: «...e che le mani di questo cinquantenne pianista ungherese siano d'acciaio lo abbiamo constatato ancora una volta nel concerto tenuto per gli Amici della Musica... Zoltán, con la sua voce grossa, sa effettivamente fare sulla tastiera quello che vuole. Difficile capire da dove gli venga tanta forza...» (Stefano Ragni, "La Nazione", maggio 2000).

La difficoltà maggiore? Organizzare l'incastro delle sue molteplici attività, ma anche a questo con il tempo si fa l'abitudine, e rimane qualche momento da dedicare al collezionismo, alla cucina e al nuoto, in attesa di affrontare nuove esecuzioni. «Non esiste un compositore dal quale io mi senta distante, o una musica che mi abbia stancato: ricordo un direttore italiano che si era stufato di Puccini e del *Concerto* di Bartók: non credo che questo avverrà mai nel mio caso».



Zoltán Kocsis

Bartók svizzero, senza nuvole

di Ernesto Napolitano

Neanche una nuvola nel paesino svizzero di Saanen dove Bartók passa l'agosto del 1939, ospite dei Sacher, il tempo ideale per quella gita nei dintorni che non si può permettere. Messo alle strette da un lavoro per l'Orchestra da Camera di Basilea, il secondo, dopo *Musica per archi, percussione e celesta*, che gli viene commissionato da quel monumento della musica del Novecento che è stato, appunto, Paul Sacher. Porterà a termine il *Divertimento per orchestra d'archi* in quindici giorni e la vacanza (operosa), come racconta in una lettera al figlio, gli sembrerà un ritorno a tempi antichi, quando il musicista godeva l'ospitalità del mecenate. L'anno è quello che precede l'esilio volontario negli Stati Uniti e in altre lettere di quel periodo, come nelle desolazioni del *Sesto quartetto* che inizierà a comporre pochi giorni dopo, le fosche nubi di quei momenti terribili ci sono tutte. Ma il luogo, la solitudine, le circostanze di lavoro insolite e vissute con ironia, favoriscono una musica più distesa. Un poco anticipando il tono di distacco, da "terzo stile", che si avrà modo di cogliere distintamente nelle ultime pagine che nasceranno in America.

Il *Divertimento* traspone in un ambito strumentale più ampio l'eccezionale maestria, unica nel Novecento, maturata nella scrittura quartettistica; di lì viene un intreccio polifonico costruito sempre con inventiva ma meno denso, meno complesso. Nello stesso tempo è la dimostrazione di come non sia inevitabile scrivere un brano "neoclassico" anche a voler conservare una certa fedeltà con il passato: la forma sonata, nell'*Allegro non troppo*, il rondò nel conclusivo *Allegro assai*, peraltro ripresi molto liberamente. L'alternanza fra il concertino (un gruppo di strumenti solisti) e il ripieno, come nel concerto grosso barocco, in ciascun movimento; ma più per alleggerire il tessuto che per un vero contrasto. Anche la scelta di un'espressività più distesa non va troppo esagerata. Il primo movimento ha un tema principale sereno, amabile, ma è fondato sulla stessa scala esoterica, modaleggiante (la cosiddetta scala "acustica") delle composizioni più sperimentali. E tutta la pagina è inoltre attraversata da unisoni e *cluster* lancinanti, che lacerano il tessuto degli archi. Ferite, certo, ma rimarginabili. Al centro, il *Molto adagio* è ancora un esempio di quella invenzione personalissima che è la "musica notturna". Sigla azzeccata, che però corre il rischio di tradursi in una formula, di raccontare sempre allo stesso modo il rinnovarsi di un incontro visionario con la materia. Nella parte centrale, prima che il discorso torni a frantumarsi, un pauroso, lento crescendo dei violini culminante nei trilli, poggia su un ostinato degli archi gravi di tale cupezza da offuscare quelle luminescenze e spegnerne i bagliori. Il *Finale*, interamente ritagliato nel ritmo e alla progressiva ricerca di un serrare le fila nella velocità più spinta, prova come le più disparate ascendenze etno-folcloriche siano oramai totalmente assorbite e parte inscindibile del suo umanesimo contadino. Spiccano, al centro l'*exploit* di un fugato su due temi e prima di concludere, in pizzicato, la parodia di una musichetta sdolcinata. Un gesto simile a quello con cui nel chiudere il *Quinto quartetto* tirava in ballo un organetto di Barberia e con cui pure stavolta, garbatamente, prende in giro la banalità di una musica "stupida".

Camerata Academica Salzburg

La **Camerata Academica Salzburg** è stata fondata nel 1951 dal musicologo, direttore d'orchestra e compositore Bernhard Paumgartner e ha legato un'ampia parte della sua storia a Sándor Végh, che l'ha diretta dal 1978 sino alla morte, avvenuta nel 1997. In quell'anno è stato nominato direttore principale dell'orchestra Sir Roger Norrington, ma la Camerata Academica lavora regolarmente anche con Franz Welser-Möst e suona spesso senza direttore, sotto la guida del primo violino o di solisti quali Murray Perahia, Rudolf Buchbinder e Sabine Meyer.

Come testimoniano le numerose incisioni discografiche, il repertorio della Camerata spazia dal periodo barocco ai classici viennesi, comprendendo anche le composizioni meno conosciute di Mozart, e si estende sino alle musiche di compositori del XX secolo quali Schoenberg, Berg, Bartók, Stravinskij e di autori contemporanei.

Da molti anni è invitata al Festival di Salisburgo e alle Settimane mozartiane per l'esecuzione di concerti e opere; suona regolarmente per il Mozarteum ed è spesso ospite del Konzerthaus di Vienna. Nel corso del 1999 il complesso si è esibito in Europa, negli Stati Uniti, in Canada e in Venezuela, collaborando tra gli altri con Vladimir Ashkenazy, Sylvain Cambreling, Sir Colin Davis, Leon Fleischer, Matthias Goerne, Mischa Maisky, Anne-Sophie Mutter, Frank-Peter Zimmermann.

Nel settembre del 1999 la Camerata Academica Salzburg è stata insignita del Premio Europeo per la Cultura attribuito dalla Fondazione Europea per la Cultura.

Se non vi basta la solita musica

La musica è un fenomeno estetico ma pure sociale, è un momento di riflessione ma anche di intrattenimento, ha senso compiuto se la gente ne fruisce, se qualcuno paga il biglietto altrimenti l'artista non campa. Con buona pace di quelli che fanno in fretta a tacciare gli altri di seguire logiche commerciali, che ripetono ammuffite accuse di mercificazione, che dimenticano che sono pochi coloro che possono permettersi di fare il vino per berselo, e i più lo producono per venderlo sul mercato dove si trova il Tavernello ma anche il Barolo.

La musica, come ogni forma di arte, è anche comunicazione. Sembra però che da qualche decennio in qua i compositori si siano concentrati prevalentemente su alcuni dei fattori del Modello Integrato della Comunicazione di Jakobson, privilegiando il mittente e il messaggio, e spesso considerando superfluo il fatto che il destinatario fosse in grado o meno di comprendere il codice con cui il messaggio era stato elaborato. Più recentemente, per contrastare questo autismo galoppante, alcuni di loro hanno semplificato un po' troppo le cose, ottenendo risultati piuttosto banali.

All'interno del progetto Piccolo Regio Laboratorio 2000-2001 convivono musicisti dagli analoghi principi estetici – ad esempio Carlo Boccadoro, Nicola Campogrande e Filippo Del Corno, che eludono le barriere tra i generi musicali e trattano in termini paritari musica colta e popolare – con altri affermati su terreni radicalmente diversi – si pensi a Salvatore Sciarrino, esponente di spicco dell'avanguardia, e a Michael Nyman, maestro del minimalismo; compositori che preferiscono gli strumenti acustici tradizionali come Andrea Basevi e gli irlandesi Gerald Barry, Eibhlis Farrell e Mícheál Ó Súilleabháin, con altri che si avvalgono delle più sofisticate apparecchiature informatiche come Maurizio Pisati, Andrea Liberovici e Giulio Castagnoli.

Convivono coreografi interessati al puro gesto, come Karole Armitage e Fabrizio Monteverde, con altri che si rapportano al teatro di parola – è il caso di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, Simone Sandroni e Lenka Flory – oppure rivolti alla ricerca di nuove frontiere espressive, come Emanuela Tagliavia e il collettivo Kinkaleri.

Convivono pure scenografi che dipingono artigianalmente su tela i fondali insieme a *videomakers* che preferiscono creare scenari virtuali con il computer.

Al Piccolo si avvicendano insomma anime affini e disomogenee, artisti dai percorsi paralleli o diametralmente opposti. Accomunati però dall'interesse per la scena, e soprattutto dalla necessità e dalla volontà di comunicare e di richiudere il circuito interrotto tra mittente e destinatario.

Con questo progetto, avviato la scorsa stagione, il Teatro Regio intende sollecitare la creatività dei giovani artisti da una parte e i processi ricettivi di un giovane pubblico dall'altra, mettendo a disposizione risorse, strutture e spazi necessari a contrastare l'atrofia che affligge la produzione nel teatro musicale contemporaneo. E cerca di evitare il narcisistico autocompiacimento che caratterizza certi festival-ghetto riservati a una platea millesimata.

A chi vorrà seguire questo nostro percorso perché non si accontenta della solita musica chiediamo soltanto una cosa: la curiosità nei confronti del presente e del futuro. *(f.f.)*

I Mercoledì del Piccolo
Nell'ambito delle conferenze pomeridiane al Piccolo Regio (il mercoledì alle ore 17.30 con ingresso libero), l'8, il 22 e il 29 del mese prosegue il ciclo dedicato a *Giuseppe Verdi a Torino*, un percorso storico, critico e aneddotico, condito di ascolti e immagini, curato da Giorgio Gualerzi insieme ad alcuni ospiti, tra cui Giorgio Rampone e Alessandro Mormile.
Da segnalare anche la presentazione nella Sala del Caminetto di un'attesa novità editoriale della scuola musicologica torinese: martedì 21 alle 17.30 sarà infatti illustrato il volume di Giorgio Pestelli *Canti del destino. Studi su Brahms* (Einaudi).

Filippo Fonsatti, nostro consueto collaboratore, presenta l'attività del Piccolo Regio Laboratorio di cui è coordinatore e responsabile artistico

Imitare Stravinskij?

di Walter Vergnano*

Per il teatro musicale contemporaneo, in Italia, sono tempi grami: in un quadro generale che vede aumentare i finanziamenti pubblici e privati a favore delle iniziative culturali, sempre meno risorse vengono destinate alla musica di oggi. A fronte del maggior flusso di danaro, sovventori istituzionali e *sponsor* privati pretendono giustamente che i bilanci siano in pareggio. Ed ecco che le produzioni operistiche contemporanee diminuiscono esponenzialmente, tanto che scorrendo i cartelloni delle Fondazioni liriche italiane si fatica a trovare una prima assoluta. Perché allestirla costa miliardi, il pubblico non risponde e gli incassi al botteghino sono quindi miseri. Non è più tempo di sprechi nemmeno per chi non è costretto a realizzare degli utili.

Volendo continuare a farlo, il teatro musicale, allora occorre prendere atto di questa situazione, aguzzare l'ingegno imitando Stravinskij che in attesa di tempi migliori seppe congelare l'organico lussureggiante del *Sacre du printemps* accontentandosi dei pochi esecutori dell'*Histoire du soldat*; bisogna accantonare, almeno per un po', le utopie e affrontare una realtà che impone di agire in scala ridotta, di "sondare il mercato" e di studiare bene i prototipi prima di riavviare la "catena di montaggio".

Piccolo Regio Laboratorio è il luogo in cui fare esperimenti in vitro che se daranno buoni risultati potranno essere applicati in un contesto produttivo più grande, che coinvolgerà più persone. È per questo che ai compositori e ai coreografi, ai registi e ai librettisti, ai musicisti e ai danzatori, agli scenografi e agli attori che calcheranno le nostre scene abbiamo chiesto di cercare di ristabilire un contatto con la gente seduta in platea, di rendersi disponibili a spiegare, dialogare, rispondere, magari polemizzare. Soltanto insieme si può tentare un rilancio del teatro musicale contemporaneo, colmando una lacuna nel panorama culturale che non è solo della nostra Città o della nostra Regione.

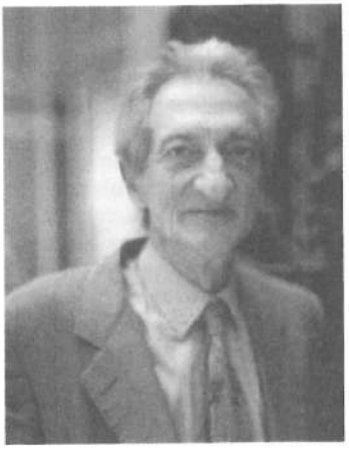
* *Sovrintendente del Teatro Regio*

Da Sanguineti a Milly... Novembre al Piccolo Regio Laboratorio

Edoardo Sanguineti, padre delle avanguardie letterarie, compie settant'anni. Insieme a compositori e registi è stato artefice di alcune delle più significative imprese della musica e del teatro contemporanei come *Passaggio, Laborintus II* e *Recital I* di Berio o l'*Orlando furioso* messo in scena da Ronconi e visto anche in tv. Nel pomeriggio di giovedì 16 nel Foyer del caminetto parlano con Sanguineti di poesia contemporanea Gianluigi Beccaria, Giorgio Ficara, Enrico Ghezzi, Marziano Guglielminetti, Giorgio Pestelli e Sabrina Stroppa; la festa continua la sera al Piccolo con lo spettacolo *Da Shakespeare al rap*, una sceneggiatura-partitura fatta di musica parola gesto luce scritta dal poeta genovese a quattro mani con Andrea Liberovici. È un *excursus* dei tre spettacoli (*Rap, Sonetto, Macbeth Remix*) nati dalla collaborazione dei due artisti che segnano le prime tappe di una sperimentazione teatrale e musicale che prova a utilizzare il "senso" come "esca" e il "suono" come "significante". Insieme agli autori sarà sul palco l'attrice Ottavia Fusco.

La medesima attenzione all'integrazione di linguaggi diversi sta alla base dell'atto unico di danza, musica e immagini *À la carte*, in programma giovedì 23. La libera improvvisazione di Guido Mazzon alla tromba, Massimo Mariani alla chitarra e Walter Prati al contrabbasso è una sintesi tra matrici contemporanee, elettroniche e jazz. Le tracce sonore interagiscono con le immagini di ricerca di Roberto Masotti e i gesti coreografici di Emanuela Tagliavia in una inedita dimensione tra astratto e concreto.

L'ultimo appuntamento del mese, martedì 28, è dedicato a Carla Carolina Mignone, in arte Milly, *vedette* del *cabaret* italiano nata ad Alessandria nel 1905 e morta a Milano nel 1980. Dal Parco Michelotti di Torino a Hollywood, dal Piccolo Teatro, dove Strehler le diede il personaggio di Jenny delle Spelonche dell'*Opera da tre soldi*, ai successi televisivi di *Studio Uno* con Mina e le Kessler, la sua carriera è stata un grande inno alla canzone impegnata, venata di cultura, intellettualismo e passione politica. Gennaro Cannavacciuolo, accompagnato da Patrizia Troiani al pianoforte e da Stefano Scatozza alla chitarra e melodica in uno spettacolo firmato da Ivan Stefanutti, ne rievoca la romanzesca esistenza attraverso episodi narrati e canzoni del suo smisurato repertorio, da Kurt Weill a Fabrizio De Andrè.



Edoardo Sanguineti

Bartók americano, con nostalgia

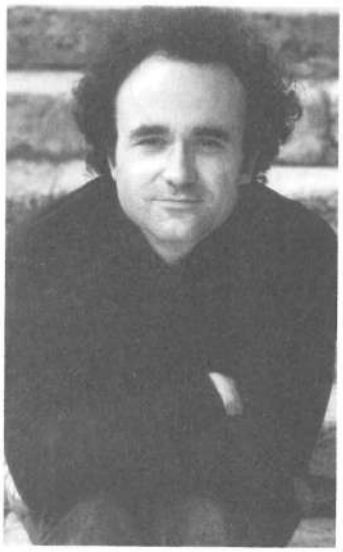
di Gianni Nuti

Forza, rarefazione, ricchezza. Con qualche probabilità, attraverso questi sostantivi il pubblico del Regio potrebbe transitare durante il concerto di inaugurazione della Stagione di concerti, sabato 18 novembre 2000.

Forza. Negli anni Settanta, lo spot di un amaro tradusse in immagine l'*incipit* orchestrale dell'*ouverture Coriolano*: un pugno sferzato sul tavolo, un gesto musicale di forza pura, senza storia. Meglio di un dotto programma di sala. È inutile cercare paralleli descrittivi tra quest'opera e la tragedia di Collin: la musica ha divorato testi, scene e costumi rendendo superflua la rappresentazione teatrale; tutto è contrasto tra energia scultorea e *melos* fluido, tra pace e inquietudine. Tuttavia, del carattere dell'eroe romano troviamo riflesso un principio: la morte segna il confine tra essere e non essere non solo nella vita biologica, ma anche in quella ideale, l'alternativa alla mancata realizzazione di sé non è l'inedia, ma l'autoannientamento.

Rarefazione. I compositori d'inizio Novecento di rado si rivolgono a grandi poeti, piuttosto a chi, magari con artificiosa semplicità, sa esaltare il valore fonosimbolico delle parole, rese più pregne dagli ampi spazi silenziosi su cui sono adagiate. Le cinque poesie di Rückert musicate da Mahler nel 1901 sono prodighe di rime, assonanze, allitterazioni e povere di concetti: «Lascia l'artista nella sua solitudine creativa, godine solo i frutti; il profumo del tiglio è latore di dolci pensieri amorosi; il mondo del frastuono e l'artista del silenzio sono morti l'uno all'altro; la sofferenza che il buio della mezzanotte genera è offerta, in preghiera, al Custode delle cose ultime: alimenta l'amore con l'amore, non con ciò che è destinato a dileguarsi».
Non si aspetti il pubblico di sentir la voce distinta davanti a un monocromatico sfondo di suono, ma si appresti a catturarla ogniqualvolta emerge dal groviglio contrappuntistico in cui è implicata; non importa cogliere i dettagli: si limiti a respirare un ricco *bouquet* d'aromi sonori sospesi, segua il gioco delle coppie tra la voce e il cicaleccio dei flauti o l'oscurità vuota dei corni, si lasci estasiare da un'aria funebre e trasfigurata.

Ricchezza. Il *Concerto per orchestra* – scritto da Béla Bartók durante l'esilio statunitense – fu subito letto come un deciso passo indietro rispetto ai lavori europei: un atto di sottomissione del genio alla superficialità del tipo antropologico americano, una rinuncia alla nuova pratica della dissonanza per l'ansia di assecondare il grande pubblico. Noi pensiamo che l'America, da sempre crogiolo di molte culture, abbia piuttosto costituito per Bartók il luogo adatto dove operare una sintesi di quanto scoperto nel passato; la lontananza dalle radici ha permesso alla materia di provenienza etnica, alle tecniche compositive di tradizione colta, all'estetica dell'oscurità come a quella del vitalismo più sfrenato di decantare, eliminando le sostanze spurie. Temi popolari sudetici, corali tedeschi, elegie impressioniste, parodie, persino una citazione della marcia tratta dalla *Sinfonia di Leningrado* di Šostakoviè s'intrecciano in un carosello di virtuosismi orchestrali nel quale ogni strumento si distingue per il suo specifico timbrico ed espressivo, pur concorrendo alla tessitura di una tela monumentale.



Frédéric Chaslin

La Bottega Fantastica
Un nuovo balletto per le scuole
Uno strano negozio in cui bambole e pupazzi sono dotati di vita e sentimenti, ma chi entra per acquistare un souvenir non lo sa. Può quindi accadere che una coppia di ballerini venga separata, un grande amore venga spezzato e che la ballerina debba prendere la via dell'America mentre il suo compagno venga acquistato da un turista inglese. La notte prima della partenza la bottega fantastica si animerà per liberare i poveri innamorati lasciando ai clienti scatole senza bambole.
Una bella favola trasformata in balletto da Léonide Massine nel 1919 su musiche di Ottorino Respighi e rivisitato in chiave moderna dalla coreografa Marta Ferri per i ragazzi che, come ogni anno, affollano i progetti della "Scuola all'Opera".
Quest'anno il Teatro Regio ha realizzato per loro questa nuova produzione, in scena al Piccolo Regio dal 16 al 24 novembre, con le scene di Enzo Busco e i costumi di Laura Viglione.

Informazioni:
tel. 011 88 15 209/246

Stagione di Concerti 2000-2001
Inaugurazione
sabato 18 novembre
Teatro Regio
ore 20.30

Un gatto con gli stivali al Conservatorio

di Luciano Fornero

L'opera per bambini *Il gatto con gli stivali* apre il 24 novembre la stagione 2000-2001 delle Serate Musicali del Conservatorio «G. Verdi», articolata in venti appuntamenti che ci accompagneranno fino a primavera inoltrata.
Le esibizioni artistiche degli studenti del Conservatorio prevedono quattro incontri in cui gli allievi dei corsi superiori avranno modo di eseguire concerti solistici con l'orchestra dell'istituto. Inoltre sarà possibile ascoltare gli studenti delle singole scuole di strumento, musica da camera, quartetto, esercitazioni corali e orchestrali, assieme fiati, e al tempo stesso continuerà a mantenersi viva la collaborazione con le importanti realtà artistiche della città quali il Teatro Regio, l'Accademia Albertina, il Liceo Coreutico.
La programmazione presenta segnali di rinnovamento che riflettono la più ampia prospettiva di graduale trasformazione di questa istituzione scolastica e che, per effetto della legge di riforma n. 508 approvata il 21 dicembre 1999, prevede il trasferimento dei Conservatori al Ministero dell'Università: «Le istituzioni di cui all'articolo 1 sono sedi primarie di alta formazione, di specializzazione e di ricerca nel settore artistico e musicale e svolgono correlate attività di produzione».
L'attività artistica promossa dal Conservatorio pur continuando a svolgere la sua importante funzione didattica, in cui il rapporto allievo - insegnante si esplicita con il pubblico, deve sempre più tendere a una elevata qualità di formazione e specializzazione nell'offerta della cultura musicale.

Una fiaba per tutti

di Marco Ravasini

Inaugurerà le Serate Musicali del Conservatorio *Il gatto con gli stivali*, opera per bambini in due atti. Rappresenta un primo esempio di collaborazione strettissima fra i vari indirizzi della scuola musicale cittadina col valido aiuto di ulteriori istituzioni esterne, essendo stata scritta (per quanto concerne il testo) all'interno dei seminari di drammaturgia musicale del corso di didattica della musica (Marco Ravasini), musicata da un allievo di composizione (Rinaldo Bellucci, allievo di Daniele Bertotto), cantata da cinque allievi provenienti dai corsi di canto di Luisella Ciaffi e Silvana Silbano, suonata da una formazione di allievi strumentisti della classe di musica da camera di Franco Ruffa e allestita grazie alle scenografie e ai costumi realizzati per l'occasione dalle rispettive classi dell'Accademia Albertina di Belle Arti (Ottavio Coffano e Paola de' Cavero). La regia sarà curata da Girolamo Angione.
L'opera, composta in uno stile orecchiabile che richiama molto la Francia musicale del secolo scorso (del resto la favola in questione è appunto di origine francese) pur senza disdegnare il jazz e certe musiche etniche di origine sudamericana oggi in gran voga, è stata appositamente pensata per esecuzioni "allo stretto", come normalmente avviene nei circuiti scolastici, ma potrà essere messa in scena anche in teatri veri e propri, a cominciare dal Piccolo Regio, in cui è prevista una sua ripresa per la primavera del prossimo anno.

Piccolo Regio Puccini

sabato 18 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Blues al femminile

Essie Mae Brooks & B.B. Queen Band
Concerto blues e gospel

B.B. Queen *voce e chitarra*
Essie Mae Brooks *voce*
Dan Omar *chitarra*
Oscar Johnson *contrabbasso*
Gregory Dean Strutzenberg *batteria*

Per informazioni:
Centro Jazz Torino, tel. 011 88 44 77

OCCASIONI D'ASCOLTO

Si ripropone per la stagione 2000-2001 l'iniziativa che mette a disposizione ingressi gratuiti alle seguenti stagioni concertistiche:

- Accademia Corale «Stefano Tempia»
- Centro di Cultura Popolare Folk Club
- I Concerti del Pomeriggio del Teatro Alfieri
- Orchestra Filarmonica di Torino
- Unione Musicale

Destinatari dell'iniziativa:
- giovani fino a 21 anni
- persone ultrasessantenni
- studenti del Conservatorio
- studenti dei Corsi di formazione musicale della Città
- studenti del DAMS, indirizzo musicale
- ragazzi che aderiscono al programma "Giovani per Torino"
- persone utenti di Servizi socioterapeutici gestiti da e per conto di Enti pubblici

Indispensabile la prenotazione

Maggiori dettagli e calendari dei concerti sono disponibili presso:
Vetrina per Torino
piazza San Carlo, 159
Numero verde 800 01 54 75

Conservatorio G. Verdi

sabato 4 ore 21
Croce Rossa Italiana

Orchestra Sinfonica della Compagnia d'Opera Italiana
Anna Barbero *pianoforte*

Musiche di Copland, Gershwin

Informazioni:
CRI – Comitato Provinciale di Torino
tel. 011 244 54 11

domenica 12 ore 16
RAI Seniors Torino

Concerto di musica da camera

Ingresso a inviti riservato Anziani RAI

lunedì 13 ore 21
martedì 14 ore 21
Orchestra Filarmonica di Torino

I Solisti dell'Orchestra Filarmonica di Torino

Musiche di Milhaud, Gounod, Tansman, Enescu

Informazioni:
Orchestra Filarmonica di Torino,
tel. 011 43 60 691 - 43 61 340

lunedì 20 ore 21
Accademia Corale «Stefano Tempia»

Coro e Orchestra dell'Accademia Corale «Stefano Tempia»
Massimo Peiretti *direttore*

Musiche di Mozart

Informazioni:
Accademia Corale «Stefano Tempia»,
tel. 011 521 42 66

martedì 21 ore 21
De Sono
Associazione per la Musica

Orchestra da Camera "Energie Nove"

Musiche di Bach, Copland

ingresso libero

Informazioni:
De Sono Associazione per la Musica,
tel. 011 664 56 45

giovedì 23 ore 21
Cedas
Centri di attività sociali Fiat

BLUES AND JAZZ – AMERICAN SONGS

Beverly Watkins *voce e chitarra*
Essie Mae Brooks, Albert White *voce*
Gregory Dean Strutzenburg *batteria*

Informazioni:
Centri di attività sociali Fiat, tel. 011 68 66 362

venerdì 24 ore 21
Conservatorio «G. Verdi»
Serate Musicali

Scuola di composizione di Daniele Bertotto
Scuola di didattica della musica di Marco Ravasini
Scuole di canto di Luisella Ciaffi e Silvana Silbano
Classe di musica da camera di Franco Ruffa

IL GATTO CON GLI STIVALI
Opera buffa in 2 atti e 5 quadri
Musiche di **Rinaldo Bellucci**
Libretto di **Germana Busca, Luisella Germano, Sara Memore, Linda Zambon**

Gruppo strumentale da camera del Conservatorio
Girolamo Angione *direttore*
Stefania Bergera *soprano*
Sabrina Pecchenino *mezzosoprano*
Enrico Iviglia *tenore*
Massimo Castagno *baritono*
Davide Motta Frè *basso*

ingresso libero

Informazioni:
Conservatorio «G. Verdi», tel. 011 88 84 79

RIVE-GAUCHE CONCERTI

19 NOVEMBRE-10 DICEMBRE 2000
MUSICHE IN MOSTRA - ANNO ZERO
Museo della Fotografia Storica e Contemporanea
via Avogadro, 4 - Torino

MARTEDÌ 28 NOVEMBRE 2000
Giornata di studi su
MUSICA D'OGGI E SPIRITUALITÀ
Teatro Regio, Sala del Caminetto
piazza Castello, 215 - Torino

Per informazioni:
Rive-Gauche Concerti, tel. 011 661 41 70

sabato 25 ore 21
Associazione Italiana Amici di José Carreras

Maurizio Colonna *chitarra*

Informazioni:
Associazione Italiana Amici di José Carreras,
tel. 011 749 15 44

domenica 26 ore 16.30
Orchestra Camerata Ducale
L'Arco Incantato

A CONCERTO CON PAPÀ

Orchestra Camerata Ducale
Bruno Gambarotta, Annalisa Baratto *voci recitanti*

Informazioni:
Orchestra Camerata Ducale, tel. 011 75 57 91

martedì 28 ore 21
Accademia Corale «Stefano Tempia»

Gruppo di ottoni dell'Orchestra Regionale Toscana
Marco Vavolo *direttore*

Musiche di Bach, Gershwin

Informazioni:
Accademia Corale «Stefano Tempia»,
tel. 011 521 42 66

POLINCONTRI CLASSICA
Gli appuntamenti di novembre e dicembre 2000:

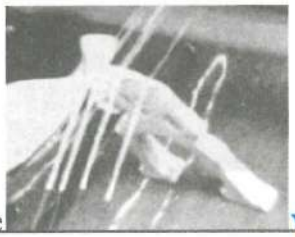
LUNEDÌ 6 NOVEMBRE
conferenza-audizione
Giangiorgio Satragni presenta
La Creazione di Haydn

LUNEDÌ 27 NOVEMBRE
Coro Negritella
Canti popolari dal mondo

LUNEDÌ 11 DICEMBRE
Trio di Torino
Musiche di Brahms, Smetana

LUNEDÌ 18 DICEMBRE
Francesco Cipolletta *pianoforte*
Musiche di Schumann, Chopin

AULA MAGNA DEL POLITECNICO
corso Duca degli Abruzzi, 24
ore 18.20
ingresso libero



Quando Brahms civettava con se stesso

di Giorgio Pestelli

Il primo incontro di Brahms con il *Viaggio d'inverno* di Goethe assomiglia in qualche cosa al primo incontro con il *Canto del destino* di Hölderling. Nel giugno 1868, reduce dal Kölner Musikfest, Brahms arriva a Bonn dove affitta un appartamento, ma soprattutto frequenta la casa di Hermann Deiters: sua vecchia conoscenza, distinto filologo, critico musicale e musicista, a quel tempo insegnante di ginnasio. Deiters si era appena sposato e viveva con la moglie, la madre e la suocera; nella serena intimità della casa, il cui lindo quadretto è descritto da Deiters tanti anni dopo, i due amici suonavano spesso a quattro mani valzer e variazioni, e Brahms anche il suo *Quintetto* e i due *Quartetti op. 25* e *op. 26* con alcuni musicisti di Bonn: un giorno, fra un pranzetto e una suonata, curiosando fra le musiche sul pianoforte, Brahms vede sotto il titolo di *Cäcilia* una raccolta di composizioni religiose per voce e orchestra di Friedrich Reichardt: il maestro di cappella di Federico il Grande, per qualche tempo amico di Goethe, poi diventatogli inviso a causa delle sue simpatie per la Rivoluzione francese; e sfogliando il fascicolo conosce per la prima volta, come testo già musicato e già intitolato *Rhapsodie*, il frammento dal *Viaggio* goethiano.

Come nel racconto di Dietrich sulla genesi del *Canto del destino*, così ora in questo di Deiters, c'è in aria qualcosa di famigliare: qualcosa che ricorda l'aneddoto del *Nabucco* verdiano, con quel libretto estratto dal pastrano e gettato con stizza sul tavolo che si apre alla pagina voluta, dove lampeggiano le parole «Va pensiero...». Anche a Bonn in casa Deiters, come a Oldenburg per lo *Schiksalslied*, il caso ha guidato la mano di Brahms; e una volta va bene, ma due fa nascere qualche sospetto: questo in particolare: che codesti testi, che sembrano venire incontro al compositore, fossero in realtà immagini partecipi di una sostanza morale e sentimentale che già fermentava per proprio conto in Brahms; e che li trovasse, in altre parole, proprio perché ne andava in cerca sotto l'urgenza di uno stato d'animo predisposto; che è poi il solo vero modo in cui un compositore scopre il suo testo, portandoselo già dentro.

Più importante di tutto ci sembra notare come anche la scoperta di questa pagina goethiana sia avvenuta nell'estate del 1868; quando cioè, doppiato il capo del *Deutsches Requiem*, Brahms è particolarmente attirato da strutture fantastiche e testi poetici problematici; è quindi spinto ad allargare il suo dominio lirico maturandolo sul tema del destino e sapendo che la sua musica avrà ormai la capacità di registrare con acutissima sensibilità quanto quei testi dicono e quanto lasciano intuire nei fermenti che vi serpeggiano. Nel settembre 1869 Brahms chiede a Deiters di avere in prestito per qualche giorno la composizione di Reichardt («o forse di Zelter...», sembra non ricordare più bene) intravista a casa sua; per qualche scrupolo d'informazione o curiosità di confronto con quello che si compiace di chiamare il suo "onorato predecessore"; il lavoro è dato per appena concluso e pur promettendolo in visione all'amico, dichiara di non volere «pubblicare ed eseguire in concerto questa musica piuttosto intima» (*«etwas intime Musik»*); troppo intima per parteciparla anche agli amici più stretti, piuttosto da nascondere («sotto il guanciale» dice Deiters) e covarsela per sé assieme ai suoi guai. Al solito, Brahms civettava un poco con se stesso; altro infatti il tono tenuto il 5 ottobre con l'editore Simrock al quale spedisce la partitura con la speranza di vederla pubblicata piuttosto in fretta; ma va anche ricordato, a testimonianza di perplessità e incertezze dovute a una affinità di sentire, che anche Billroth, scrivendogli il 21 marzo 1871 all'indomani della prima esecuzione viennese, parlava di certi suoi pregiudizi "filistei" riguardo all'effetto della composizione «come pezzo da concerto»; pregiudizi per altro svaniti già alla lettura al pianoforte e del tutto archiviati dopo l'ascolto in sala.

Estratto dal capitolo II dedicato alla *Rapsodia per contralto, coro maschile e orchestra op. 53*, tratto dal saggio di Giorgio Pestelli, *Canti del destino. Studi su Brahms*, Einaudi, Torino, settembre 2000, pagg. 203, lire 38.000

da non perdere

Orazi e Curiazi

Prendete una cantante pop che ha fatto vibrare le canzoni disneyane del *Re Leone*; aggiungete un'orchestra giovane e agguerrita diretta da un grande; mettete il tutto a disposizione di un compositore geniale e fantasioso e avrete i tre *song* su testi di Müller che raccontano la storia degli Orazi e dei Curiazi come non la si è mai sentita. È musica "di tradizione classica" ma con il *sound* di Radio D$_j$, bellissima. Intorno si ascoltano altri oggetti musicali fascinosi, con un campionatore che porta mille voci in orchestra e piccole ma azzeccate formule compositive che regalano il brivido della contemporaneità.

Heiner Goebbels, *Surrogate Cities (Suite for sampler and orchestra. The Horatian - Three songs, D&C, Surrogate, In the country of last things)*.
Jocelyn B. Smith e David Moss (voci), Junge Deutsche Philharmonie diretta da Peter Rundel. Ecm.